

I 10845



almanah

ci
ne
ma

1976



Un nou sfert de secol



Pășind în anul 1976, intrăm într-un nou sfert de secol, înecat direct nu numai cu veacul care urmează, dar și cu un nou mileniu.

Facem acest pas având mai limpezi decît oriînd în minte amplexarea și ritmul devenirii noastre, pe toate planurile, imaginea apropierei țării și a poporului român de orizontul mereu mai înalt al civilizației, prin împlinirea visului său etern de omenie, bunăstare și echitate, în acea lume comunistă care să însemne manifestarea strălucită a

tuturor marilor virtuți și frumuseți ale omului.

În anii sfertului de secol precedent, trăit pe schelele socialismului, redescoperindu-ne pe noi înșine, ne-am înțeles mai bine istoria și marile noastre vocații constructive și umaniste, în lumina nouă a concepției științifice și ideologiei revoluționare marxiste a Partidului Comunist Român. Am învățat să construim temerar și să creăm durabil, sub conducerea partidului, sub semnul originalității și geniului inconfundabil al poporului nostru, al apartenenței sale demne la marea familie a tuturor națiunilor so-

cialiste, sub semnul egalității, concurenței și stimei reciproce față de toate popoarele, mari sau mici, care ne cunosc și ne prețuiesc.

Pentru anul și deceniile care vin, avem pe temeiul a ceea ce am înfăptuit planuri, pe cît de cutezătoare pe atît de precise, prefigurînd drumul nostru pînă în preajma noului mileniu și chiar dincolo de pragul lui. Știm cu cît vor crește orașele și industriile noastre, cum vor arăta riurile și cîmpiile românești nu numai în 1976, dar și în 1980, putem să numărăm de pe acum milioanele de liceeni sau studenți și miile de lăcașuri noi de cultură ale anului 1990, vedem de pe acum pădurile anului 2005. Oare nu tocmai această facultate, de a ști dinainte ce, cum și pentru cine vom construi și crea, înseamnă cea mai umană dintre toate facultățile omului?

Asumîndu-și această menire istorică, de a programa prezentul și viitorul, într-o organică și elevată continuitate a trecutului nostru dublu milenar, definind cu maximă rigoare coordonatele și mijloacele de realizare a țelurilor noastre, Partidul Comunist Român, în frunte

«Cred că nu mai putem spune acum că avem o cinematografie nouă sau tînără. Orice tinerețe are o limită. Cinematografia românească a ajuns, cred, la anii maturității. Ea nu mai poate avea scuzele tinereții invocate în trecut, nu mai poate apela la o astfel de indulgență. Lucrul acesta este valabil atît pentru scenariști, cît și pentru regizori sau actori — pentru toți cei ce concură la realizarea filmului».

Nicolae CEAUȘESCU



cu secretarul său general, președintele republicii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, vădesc în modul cel mai convingător esența umanistă și patriotică a orînduirii socialiste multilateral dezvoltate, a comunismului pe care-l vom făuri pe pămîntul României.

Încrederea cu care intrăm în noul an și în noul sfert de secol se bazează pe competența, calificarea și abnegația oamenilor care-și cunosc temeinic țara, puterile și prietenii, care știu ce pot da și crea pentru propria lor fericire, care înțeleg să propună lumii întregi o nouă ordine de respect și întraju-

torare, în care toate popoarele să aibă garanția absolută a independenței, integrității și unității, a dezvoltării lor libere, armonioase.

Debutul noului an înseamnă pentru noi, cineasți și cinefili, intrarea în al doilea sfert de veac de cinematografie socialistă. Tocmai s-au împlinit 25 de ani de la premiera celui dintîi film de lung metraj realizat în anii republicii și socialismului. Astăzi, cinematografia noastră, cu rîndurile reînnoite, se prezintă în fața marelui public prin cele peste 20 de filme de lung metraj, prin seriale de televiziune și 300 de scurt metraje produse anual,

dar mai ales prin efortul calitativ și obligația asumată de a-și auto-depăși realizările și slăbiciunile, de a răspunde prin opere mari, prin filme cu adevărat valoroase la așteptările publicului de toate vîrștele. La aceasta ne îndeamnă Carta devenirii noastre, Programul adoptat la Congresul al XI-lea al partidului. Astfel ne îndrumă, îndeaproape, în repetate întîlniri personale cu cineasții, cu o înțelegere superioară a îndatoririlor educative ca și a legilor artistice ale filmului, conducătorul partidului și al țării, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

«CINEMA»

'75
filmul românesc

Un an, o treaptă



Mărturisită sau nu, preocuparea pentru destinele filmului românesc este a noastră, a tuturor. Indiferent cum se manifestă ea, prin atitudini de maximă responsabilitate civică sau printr-o atitudine preaiertătoare (pornită, adesea, din prea-multă-dragoste sau dintr-o dragoste greșit înțeleasă), preocuparea aceasta pentru starea și bunăstarea cinema-

capabilă să confere dialogului dintre ecran și milioanele de spectatori semnificațiile unui substanțial act de cultură.

«Linia de forță»: filmul de actualitate

Poate că argumentul cel mai important în favoarea stadiului calitativ superior al cinematografului românesc pe «platforma» 1975—76 îl constituie dezvoltarea pe care a înregistrat-o filmul de actualitate. Nu vom obosi niciodată să insistăm asupra importanței pe care a avut-o și o va avea, întotdeauna, filmul inspirat din realitatea timpului prezent, pentru structurarea, afirmarea și consacrarea oricărei școli cinematografice naționale. Ne stau la

îndemână exemple clasice, de la neorealismul italian până la «free-cinema»-ul englez și foarte multe altele încă.

Se poate afirma că «linia de forță» a cinematografului românesc în 1975 a fost aceea a filmului de actualitate, și acest fapt se cuvine a fi cu precădere subliniat în acest obișnuit «bilanț» anual, deoarece reprezintă un «moment al adevărului» în evoluția cinematografului național. În ultimii ani, îndeosebi de la «Puterea și Adevărul» încocoace, filme ca «Proprietarii» și «Trei scrisori secrete» au inaugurat dezbaterea cinematografică a unei problematici social-politice cu adevărat reprezentative a timpului prezent și, felurite alte pelicule, de la «Drum în penumbră» la «Explozia», de la «Trecătoa-

**Filmele
unui an
sînt:
bucuriile
unui an;
dezamăgirile
unui an;
așteptările
unui an;
promisiunile
unui an
și
speranțele
anului viitor!**

tografului românesc este, deopotrivă, a realizatorilor și a spectatorilor, a tuturor celor care participă într-un fel sau altul la viața fiecărui film în parte și la viața tuturor la un loc. Iată de ce, acum, la o nouă schimbare de calendar, între anii 80 și 81 (din era cinematografului), nu se poate să nu ne bucare pe toți faptul că filmul românesc a atins o vîrstă rodnică a maturității,

Trecutul din perspectiva contemporană («Zidul»)



rele iubiri» la «Despre o anume fericire» sau «Dragostea începe vineri», toate aceste filme și încă altele au încercat, în modalități și din perspective diferite, să pună în discuție teme, conflicte și personaje specific contemporane.

Anul cinematografic pe care-l încheiem a făcut dovada că filmul de actualitate constituie, acum, o principală preocupare programatică a caselor de filme (și acest fapt, după destul de mulți ani de zile în care statutul filmului de actualitate a rămas incert, vadește o **atitudine nouă** a realizatorilor și producătorilor, pe care spectatorii — inclusiv criticii — nu pot decît să o aplaude); criteriul autenticității, de asemenea, care a triat necrutător valoarea filmelor, a validat multe realizări ale anului 1975, vădind progrese creatoare însemnate, hotărîtoare pentru destinele producției naționale. Se poate afirma, astăzi, că filmul de actualitate reprezintă «coloana vertebrală» a unei cinematografii robuste.

Încă de la începutul anului trecut s-a simțit această receptivitate sporită a filmului la adevărurile realității de fiecare zi. «Momentul» începutului de an 1975 — în care au fost prezentate, succesiv, filme ca «**Ilustrate cu flori de cîmp**», «**Filip cel bun**», «**Zidul**», «**Actorul și sălbaticii**» — rămîn, probabil, în

Din sumar :

■ Un nou sfert de secol	pag. 1
■ 3 decenii de film românesc	3
■ Filmul la 80 de ani	
● la noi	18
● în lume	46

■ Actorii anului:

Dragă Olteanu, Gheorghe Dinică, Margareta Pogonat, Violeta Andrei, Gheorghe Cozorici, Radu Beligan, Amza Pellea, Florin Piersic, Toma Caragiu, Mircea Albulescu, Dumitru Furdul, Marin Moraru, Ica Matache, Mircea Diaconu, Irina Petrescu, Eliza Petrăchescu, Silviu Stănculescu, Adela Mărculescu, Emmerich Schäffer, George Motoi, Vasilica Tastaman, Dem Rădulescu, Iurie Darie, Sergiu Nicolaescu, Octavian Cotescu, George Mihăiță, Ioana Bulcă, Dan Nuțu, Cornel Coman

96

■ Revista «Cinema» la Hollywood:

Yul Brynner, Goldie Hawn, Peter Falk, Columbo, Jack Lemmon, Walter Matthau, Jon Voight, Roman Polanski, Steven Spielberg, Fred Astaire, Burt Reynolds și Billy Wilder scriu revistei noastre despre aspirațiile și decepțiile unor consacrați din cetatea filmului

113

■ Literatura actorilor

● Două nuvele de Ilarion Ciobanu

44

■ Amintiri despre actori

● Katharine Hepburn și Spencer Tracy

158

■ În direct din:

● Paris: «**Hora peliculelor**» de Véra Volmane

..

● Paris: «**Filmul polițist**» de Marcel Martin

..

● Roma: «**Filmul anului: «Profesiunea reporter»**» de Lino Micciché

..

● Varșovia: «**Războiul s-a terminat abia ieri?**» de Boleslaw Michalek

122

■ Cultura ochiului

● Artă și confecție

152

■ Filmul pe toate meridianele

● Știri, declarații, comentarii, foto-reportaje etc.

172



Un an, o treaptă

istoria filmului românesc ca o treaptă solidă și sigură pe «scara» maturizării; deloc întâmplător, filmele de actualitate stau în fruntea

stei.

Și din punct de vedere tematic, producția ultimului an a lăsat să se întrevadă o extindere a ariei de preocupări, o aprofundare a problematicii contemporane cu accent pe semnificațiile morale ale faptelor de viață aduse pe ecran. Condiția femeii, azi: un «subiect» pe care filmul românesc l-a dezbătut arareori și cu destulă timiditate; în «**Orașul văzut de sus**», regizorul Lucian Bratu a privit cu multă luare aminte, ca de obicei foarte atent la nuanțe și la mișcările psihologice ale personajelor, destinul unei femei contemporane și narațiunea cinematografică — scrisă de Marcel Păruș și Dumitru Solomon — a purtat, în firea ei intimă, fiorul timpului prezent. «**Tată de duminică**», filmul lui Mihai Constantinescu, după scenariul regretatului Octav-Pancu lași, a «atacat» cu delicatețe sufletească o problemă morală cu importante implicații și consecințe sociale (aceea cuprinsă încă în titlu). În «**Muntele ascuns**», regizorul Andrei Cătălin Băleanu — (aflat și el, ca și personajul său, la început de drum) — și scenaristul Mihai Creangă au desenat pe ecran clipe din munca de zi cu zi a unui mare șantier, hidrocentrala Lotrului, încercând să puncteze semnificațiile unui destin uman.

Ar fi, desigur, și alte exemple. Asupra unor filme ca «**Ilustrate cu flori de cîmp**» și «**Filip cel bun**», cele două titluri «din fruntea listei», este cazul, cred, să întîrziem o clipă, dat fiind plusul de autenticitate, de adevăr artistic, dovedit de aceste creații în investigarea realității. Titlul, poetic, al filmului de autor semnat de Andrei Blaier ascunde, de fapt, o dramă cu profund substrat etic.

● De pe pozițiile unei conștiințe civice avansate, regizorul — care și-a structurat întreg filmul pe un fapt petrecut în realitate — intențează, în «**Ilustrate cu flori de cîmp**», un adevărat «proces-moral» unor personaje și practici reziduale, anacronice în perimetrul vieții contemporane. «Cazul» relatat de Andrei Blaier stăruie, desigur, în memoria spectatorilor

și continuă să constituie îndemn de meditație. Meritele artistice — printre care, în primul rînd, autenticitatea psihologică a personajelor angrenate în conflict, atît a celor principale, cît și a celor «de plan doi», foarte sugestivă și cu multe tonuri și nuanțe de viață — sînt în strînsă relație, «dialoghează» și se întrepătrund cu meritele de atitudine civică ale peliculei: lucid și pătrunzător, filmul denunță inconștiența, indiferența și iresponsabilitatea socială, condamnă mentalități care contravin climatului

etic al prezentului. Pe scurt: prin intermediul unor personaje predominant negative, realizatorii au creat un film eminamente pozitiv; performanța merită a fi reținută, împreună cu semnificațiile sale.

● Prin «**Filip cel bun**», filmul românesc de actualitate a înregistrat o nouă și interesantă experiență artistică în sondarea universului de viață al tinerei generații. De data aceasta, în «focarul» de preocupări al realizatorilor — doi foarte buni cineaști, scenaristul Constantin Stoiciu și regizorul Dan Pița — a stat drumul spre adevăr al unui personaj aflat la vîrstă și în momentul unor opțiuni decisive de viață. Urmărind îndeaproape acest destin, autorii își recomandă,



plener, un simț deosebit al observației de viață, neîmpăcarea activă față de orice formă de manifestare a urii morale. Asemeni personajului său, regizorul Dan Pița refuză parcă, organic, tot ceea ce poate prejudicia climatului etic al societății noastre; faptul este evident pe tot parcursul filmului, intransigența morală este, probabil, principalul merit al acestui (alt) film de atitudine din palmaresul anului, ea merge uneori pînă la o anume ostentație. De reținut, așadar, îndeosebi acele secvențe care pot fi definite drept adevărate acte de acuzare și condamnare a vechiului din conștiințe; de reținut, de asemenea, evitarea programatică a clișeeilor, refuzul schemei: pentru

Filip, desprinderea de balastul moral datorat unor personaje și relații anacronice, existente încă în «curtea din dos» a societății noastre, nu este deloc simplă, presupunînd un îndelung proces de limpezire etică.

Constatarea că filmul de actualitate a constituit, în ultimul an, «linia de forță» a cinematografilor naționale, are și acoperirea adevărilor simple, omenești, de viață, încorporate în creațiile consacrate timpului prezent.

Producția de lung-metraje a anului cinematografic, sporită, a lăsat să se întrevadă și o extindere de preocupări a caselor de filme, paleta tematică și de gen fiind, parcă, mai variată (și, implicit, mai bogată

în culori) decît în anii trecuți. Fapt îmbucurător. Au fost destule stațiuni cinematografice monotone care n-au putut, firește, împlini nevoia de diversitate a unui public, la rîndul lui foarte divers. Cerința unui repertoriu variat, multilateral, nu este nicidecum un «lux» cifric (atîtea filme despre..., atîtea filme cu..., atîtea filme așa..., atîtea filme altfel...), este un deziderat al realității și al spectacolului cinematografic.

Ce constatări ne prilejuiește producția anului 1975 în această ordine de idei?

La «capitolul» filmelor de istorie trăită, inspirate din realitățile deceniului al patrulea și al cincilea, din anii luptei ilegale ca și din primii ani ai puterii populare, îndeosebi pelicule ca «Zidul» sau «Actorul și sălbaticii», dar și altele, de la «Pe aici nu se trece» la «Mastodontul», au propus nu numai unghiuri revelatoare de abordare a realităților vremii, ci și modalități mai apropiate de cerințele ideologice și artistice ale perspectivei contemporane.

● «Zidul», de pildă, debutul în lung metraj al regizorului Constantin Vaeni și al co-scenaristului Costache Ciubotaru — autor al scenariului împreună cu Dumitru Carabă — a fost o realizare artistică ieșită din comun, de mare concentrație ideatică și emoțională, care și-a propus să evoce întâmplări cu simbur real (editarea, în condiții de ilegalitate, a ziarului «România liberă»), dramatice, spectaculoase în sine și prin forța semnificațiilor conținute.

● O largă deschidere spre public a avut și «Actorul și sălbaticii», filmul scenaristului Titus Popovici și al regizorului Manole Marcus, inspirat de personalitatea artistului-cetățean Constantin Tănase, o creație cinematografică robustă și viu colorată, înnoibilă de un mesaj profund umanist.

● Pagini de istorie mai îndepărtată au venit, de asemenea, spre ecran, aducînd ecurile unor timpuri eroice, ale luptei pentru neahtare, și propunînd spectatorilor de azi imaginea unor iluștri înaintași ai neamului: «Stefan cel Mare», în regia lui Mircea Drăgan, a evocat una dintre vestitele bătălii ale epocii, aceea de la Vaslui, din 1475, în pagini cinematografice de mare montare.

● Scenaristul Mihnea Gheorghiu și regizorul Gheorghe Vitanidis s-au aplecat asupra epocii voevodului cărturar «Dimitrie Cantemir», cu o privire contemporană.

O creație
robustă
sub înveliș comic
(«Actorul
și sălbaticii»)



Un an, o treaptă

cu zîmbetul acid sau-trist al lui Caratase sau pe Mircea Diaconu în arderile interioare ale lui Filip? Pe Gheorghe Cozorici în rolul lui Ștefan cel Mare sau pe Alexandru

incercînd să sintetizeze dimensiunile renescentiste ale puternicei personalități evocate.

Comedia vine din urmă!

Printre genurile care s-au bucurat anul trecut de o soartă mai bună decît altădată se distinge comedia, chiar dacă rezultatele artistice nu au fost întotdeauna pe măsura investițiilor de încredere și speranță.

● Am fost invitați să rîdem din plin la comedia lui Mircea Moldovan, «**Toamna bobocilor**» (scrisă de Petre Sălcudeanu), și am rîs, împlîrîrile hazlii cu «boboci» în universul unor sate de la «margine de lume» fiind investite, uneori, și cu semnificații mai grave.

● Pentru mulți, reîntîlnirea cu Gopo și a sa «**Comedie fantastică**» a fost un prilej de desfătare, deși nu se știe exact încă dacă racheta sa năzdrăvană a zburat sau nu.

Cît despre «**Nu filmăm să ne amuzăm**», într-adevăr, cam așa ar trebui să fie mereu, chiar dacă Iulian Mihu, amuzîndu-se (și întristîndu-se) ne-a amuzat, totuși, nu numai cîte un pic.

De aici, de la comedie fantastică cu sau fără Gopo (deși Gopo rămîne — calitate rară — inconfundabil) pînă la fantezia numită «**Hyperion**», n-a mai fost decît un pas, săvîrșit de regizorul Mircea Veroiu. Și «paleta de gen» s-a îmbogățit cu încă o dimensiune, inedită, ale cărei origini sînt pe teritoriile de confluență ale realului cu fantasticul...

Forță și forțe artistice

Nu pot fi ierarhizate niciun valorile interpretative ale anului cinematografic: au fost atîția actori buni, în roluri foarte diverse, multe dintre ele memorabile, încît orice operație bilanțieră nu poate fi decît aproximativă, supusă «din plecare» erorilor și omisiunilor. Ce să alegi mai întîi și mai întîi? Compoziția de-a dreptul senzațională a Elizei Petrăchescu pe teritorii de tragi-comedie sau noul «drum în penumbra» al «primăritei» Margareta Pogonat? Pe Toma Caragiu



Un proces
moral
sub cununa
de lămîiță
(«Ilustrate
cu flori
de cîmp»)



Are cuvîntul comedia!
(«Toamna
bobocilor»)

Repan în Dimitrie Cantemir (ca să nu mai vorbim de Ion Popescu Gopo în Petru cel Mare)? Pot fi omise din frunzi de listă performanțele unor actori ca Draga Oltea-

nu-Matei (pe «post» de moașă sau de colectivistă «bătăioasă»), Marin Moraru (absolut inegalabil în tot ce a jucat), Amza Pellea și Radu Beligan (în rolurile unor «tați»

de duminică și de toate zilele), George Motoi ca om de știință în misiune sau Dem Rădulescu ca robot marțian, Carmen Galin ca «floare de cîmp» sau Adela Măr-

**Solemn.
Monumental**
(«Ștefan cel Mare
— Vaslui 1475»)



**Omenie
pentru
fiecare zi**
(«Tată
de duminică»)



Un an, o treaptă

Ultimele argumente,
dar nu «cele din urmă»

Argumentele vârstei mature a

Culescu ca «floare de seră», poate fi omis maestrul «rolurilor mici», Vasile Nițulescu? De asemenea, putem vorbi despre multe alte interpretări remarcabile ale anului, «semnate» Lazăr Vrabie, Ilarion Ciobanu, Mircea Albulescu, Dan Nuțu, Silviu Stănculescu, George Mihăiță, Gh. Dinică, Ernest Maftei, Melania Cîrje, Cornel Coman, Ileana Popovici, Tamara Crețulescu, George Constantin, Dana Comnea, Florin Piersic, Ioana Bulcă, Irina Gărdescu, Ana Szeles, Emerich Schäffer, Emanoil Petruț, Vladimir Găitan, Dumitru Furdul, Matei Alexandru (și înșiruirea ar putea continua... pînă mîine). Pot fi trecute cu vederea debuturile actricești numite Elena Albă, Horațiu Mălăie, Gabriel Oseciuc, Cornelia Pavlovici, Ileana Iurciuc, Sorin Lepa? Dificultăți, dificultăți plăcute, desigur, în stabilirea de ierarhii...

Dar nici nu mi se pare oportună o asemenea ierarhizare, oricum relativă. Important este faptul că filmul românesc dispune astăzi de o «garnitură» excelentă de actori pe care are îndatorirea să o fructifice plenar.

Anul 1975 a venit cu multe alte confirmări și certitudini. Regizo-

rale, de pildă. Andrei Blaier, Lucian Bratu, Mihai Constantinescu și-au confirmat vocația pentru filmul de actualitate; Manole Marcus s-a dovedit încă o dată un regizor cu solidă platformă civică, în timp ce Iulian Mihu nu și-a putut disimula talentul.

Regizorii mai tineri vin în continuare, cu forța realistă a lui Dan Pița și cu caligrafia de stilist a lui Mircea Verou, cu seriozitatea artistică a lui Mircea Moldovan, cu marile promisiuni numite Constantin Vaeni și Andrei Cătălin Băleanu; a reintrat după o lungă absență Gopo, regizori ca Gheorghe Vitănidis, Virgil Calotescu, Mircea Drăgan și-au reafirmat sobrietatea, a ajuns în sfîrșit, la film, un regizor ca Doru Năstase, a revenit Gheorghe Naghi, s-au reasezat la «pupitrul» alții...

Scenariști vechi și noi, de la Titus Popovici la regretatul Octav Păncu-lăși, de la Petre Sălcudeanu la Dumitru Solomon, de la Ioan Grigorescu la Constantin Stoiciu și Mihai Creangă s-au străduit să ofere filmului texte de vîrstă matură.

Operatori mai vechi și mai noi, la rîndul lor, au oferit multe imagini de antologie, care vor rezista, desigur, încă mulți ani de acum înainte.



Muchiile
și nuanțele
adevărului
(«Filip cel bun»)

filmul politic

Dimensiunea contemporană

Cinema

Politicul este în film cea de-a patra dimensiune a sa. Peste popularitate, plasticitate și dinamism, politicul vine cu ceva nou și grav,

absolut omenesc, și activează în sensul superior, moral, milioane de pasionați ai dreptunghiului alb.

Politicul este, de vreo cîteva zeci de ani, sarea filmului contemporan, el ne-excluzînd meditația și șahul de idei, reflecția verticală ca o cădere de apă ci, dimpotrivă, favorizînd-o.

După ce urmărești, cel mai adesea cu sufletul la gură și participînd direct, netrucut, la cele ce se petrec pe ecran, filme ca «Z», «Puterea și Adevărul», «Facerea lumii», «America-America», «Cenușă și diamant», «Cazul Mattei», «Procesul de la Nürnberg», «Bătălia pentru Alger», îți dai sea-

ma, și mai bine, cît de vi-guroasă e dimensiunea politică a filmului. Peliculele citate, ca și atîtea altele, catalogate demult, cu drept cuvînt, drept piese de rezistență, drept «topuri arhimedice» ale creației cinematografice, dezbat idei, incită și educă, fac din simplul plătitor accidental cîteodată al unui bilet, un martor al istoriei și evoluției societății prin luptă.

Il obligă să gîndească de partea cui ar fi fost, de partea cui este. Filme-document, filme-eseu, filme-strigăt, așa am putea numi, într-o aproximativă terminologie, filmele politice.

Introspecții sociale, uneori chiar fresce ale unor mari

cinematografiei noastre nu se o-
presc aici. Nu putem omite, de
pildă, dezvoltarea prodigioasă pe
care a înregistrat-o în ultimii ani
filmul documentar. Ne-ar fi greu să

alegem, din cele peste 200 de scurt-
metraje produse în 1975 la Studioul
«Al. Sahia», doar câteva titluri exem-
plificative. Este cert, însă, că mulți
dintre creatorii documentariști au

atins parametri înalți de maturitate
civică și artistică, astfel încât, ală-
turate, filmele unui an dimensio-
nează multilateral și convingător
pe ecran realitatea efervescentă a
țării în pragul unui nou cincinal.
Preocupările cinematografice diver-
se, pe teme cetățenești sau cultu-
rale, ale unor regizori ca Titus
Mesaroș, Mirel Ilieșiu, Ion Moscu,
Al. Boiangiu, Erich Nussbaum, an-
chetele sociale întreprinse de Flo-
rica Holban, documentarele știin-
țifice semnate de Ion Bostan sau
de Dona Barta, forța gândului tânăr
afirmată de Felicia Cernăianu, Con-
stantin Vaeni, Nicolae Cabel sînt
cîteva (puține) din realizările (mul-
te) filmului documentar românesc
în ultima vreme.

La rîndul său, prin creații recen-
te, filmul românesc de animație se
înscrie pe o traiectorie ascendentă.
Este mult îmbucurătoare și această
constatare: la acest capitol avem
— nu-i așa? — de apărut și de sus-
ținut un prestigiu mondial.

Argumente, argumente, argu-
mente...

Mărturii de naturi diferite vin în
sprijinul constatării că filmul româ-
nesc a parcurs, în ultimii ani, un
drum fertil de maturizare politică
și artistică. De la **«Puterea și A-
devărul»** încoace s-a afirmat tot
mai puternic angajarea unor ci-
nești reprezentativi în curentul
larg de ridicare socialistă a con-
științelor, de implicare a artei în
viața socială, de participare directă
a artiștilor, cu mijloace specifice,

seisme istorice și mentalități,
biografii ale societății ome-
nești cu toate punctele ei de
maxim și de minim, filmele
politice declară, denunță, mobi-
lizează (nu cred că ne sperie
termenul acesta), fortifică mor-
al, enunță și demonstrează
fără pudibonderie tezele uma-
niste ale bătăliei pentru pu-
tere și justiție, pentru pro-
gres și demnitate. Filmele
politice sînt filme despre con-
diția umană, despre demni-
tatea efortului și a riscului
cu investitură nobilă pe care
Malraux îl numea cu simpli-
tate carteziană: «opusul umi-
linței». Politicul este în film
cea de a patra dimensiune a
sa și poate cea mai importantă.

Prin el, piesă de rezistență

și cîmp de forță al discursului
cinematografic, la mari tem-
peraturi ale sentimentului,
fără a exagera dar și fără a
estompa, filmul de artă ajun-
ge, cîștigînd în gravitate și
viziune, să analizeze cauze și
efecte, raporturi și soluții,
ajunge prin urmare să depă-
șească vagi cauze individuale,
punînd diagnostice structuri-
lor unor generații și eveni-
mente, chiar generațiilor și
evenimentelor înseși.

Filmul politic, cînd e bine
făcut, cu adevăr și cu măsură,
poate destrăma un mit con-
form căruia rolul artei ar fi
acela de a deforma realitatea
sensibilă pînă într-atît încît
s-o pui de acord cu tine însuși,
pînă cînd ea, realitatea, să-ți

semene, proiectîndu-și EUL
asupra întregului cosmos. Un
film politic bine făcut con-
vinge dimpotrivă că rolul ar-
tei este acela de a acorda in-
dividul cu lumea, cu adevă-
rurile ei de aur, cu revoluția
și sensul istoriei, al cunoaș-
terii care nu se mărginește
doar la speculația categorială
ci implică și fapta.

Filmul politic, atunci cînd
e bine făcut, este etic, el
vede în artă un mod revo-
lucionar de a minui existența.

Politicul este în filme, o
repet, cea de a patra dimen-
siune a sa și poate cea mai
importantă.

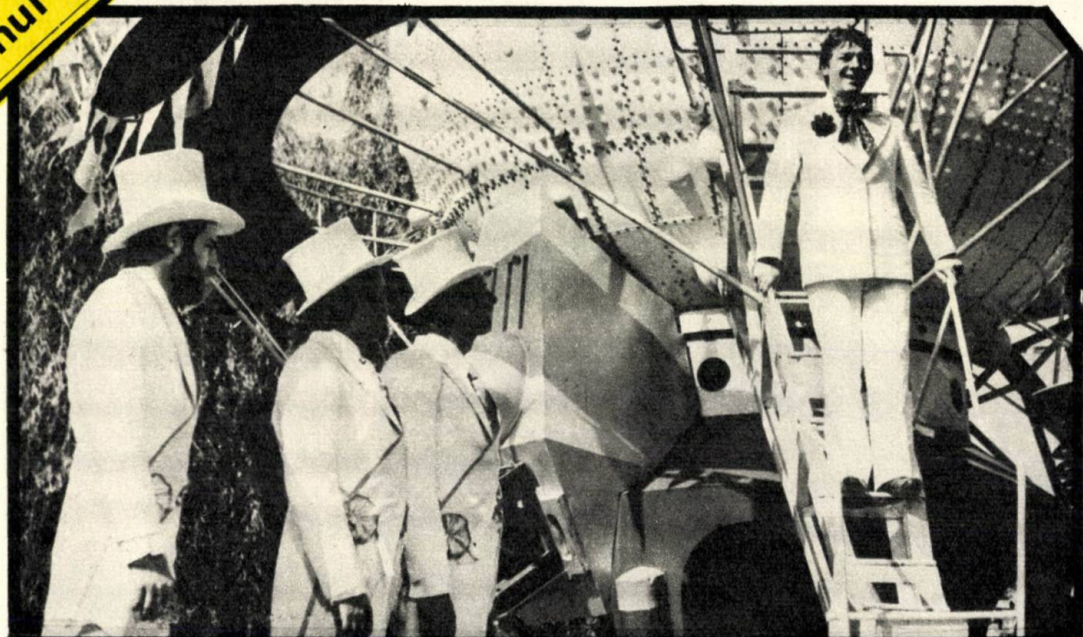
Dan MUTĂȘCU



'75
filmul românesc

Un an, o treaptă

la dezbaterăa unei problematici de veritabilă actualitate. «Cred că nu mai putem spune acum — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu încă din 1974 — că avem o cine-



...3-2-1. A zburat racheta? («Comedie fantastică»)



Oamenii văzuți de la înălțimea lor («Orașul văzut de sus»)

matografie nouă sau tină. Ori-
ce tinerețe are o limită. Cine-
matografia românească a ajuns,
cred, la anii maturității. Ea nu
mai poate avea scuzele tinereții
invocate în trecut, nu mai poate
apela la o astfel de indulgență.
Lucrul acesta este valabil atît
pentru scenariști, cît și pentru
regizori și actori — pentru toți
cei ce concură la realizarea fil-
mului».

Firește, în lumina acestor noi
 exigențe, mai sînt multe de făcut.
 Anii de maturitate solicită o abor-
 dare cinematografică matură, res-
 ponsabilă, a proceselor de perfec-
 ționare a vieții sociale care se des-
 fășoară sub ochii noștri, a proce-
 selor de perfecționare a omului

însuși, a conștiinței sale, a felului
 său de a gîndi și trăi în prezent.

Au fost produse, în ultimii ani,
 și destule creații în care efortul
 constructiv al prezentului nu era
 decît un ecou îndepărtat.

Se mai operează încă cu sa-
 bloane, cu personaje fără adevăr
 de viață, cu întîmplări lipsite de
 tensiune spirituală, se mai con-
 fecționează conflicte și se mai re-
 curge la rezolvări extra-artistice
 ale deznodămîntului.

Se mai colorează viața în roz sau
 în gri. Chiar în cazul unor producții
 de real interes tematic, sărăcia de
 mijloace artistice folosite de cine-
 aști, stîngăciile realizatorilor au di-
 minuat, nu o dată, forța de convin-
 gere și de comunicare a filmelor

respective. Sînt încă multe îndă-
 toriri cinematografice neîmplinite
 față de prezentul vieții sociale.

Revenim din nou, iată, revenim
 mereu la «cuvîntul de boltă»: **Via-**
ta. Viața de astăzi a țării! Mi-aș
 îngădui să transcriu aici, în încheie-
 rea acestor însemnări de An Nou,
 un gînd mai vechi al eminentului
 regizor Victor Iliu, a cărui valabili-
 tate este de foarte «la mulți ani»:
 «Avem noi înșine suficiente jaloane
 de referință pentru definirea
 unui univers și a unui limbaj pro-
 prii artei noastre, rămînd în afara
 oricărui îndoilei că viața noastră
 de azi e aceea care poate să «co-
 munece» filmelor noastre valorile
 la care ele aspiră și sensul lor».

Călin CĂLIMAN

La porțile fanteziei («Hyperion»)



posibilități posibile

Plaja

Am văzut multe filme docu-
 mentare despre plajă (oameni
 nebronzăți, oameni bronzăți, fe-
 țe, valuri, mingi, nisip, copii care
 aleargă, care nu aleargă, etc.).
 Propun pentru un viitor film docu-
 mentar două instantanee:

● Aceași plajă. Un difuzor.
 La difuzor, un anunț: «A fost
 găsit copilul Jenică P. în vîrstă
 de șase ani. Are costum de baie
 alb și șapcă roz. Părinții sînt
 rugați să vină la recepția hotelu-

lui X». Jenică discută cu recep-
 ționera: — Nu vreau să vină
 mama. — De ce? — Pentru că
 în fiecare zi găsește un alt tătîc
 pe plajă. Mama a sosit de-abia
 peste vreo trei ore. Fusese cu
 un domn, pe care l-a cunoscut
 pe plajă, la plimbare cu trăsura.
 — Pur și simplu am uitat de ăsta
 mic. Băiețelul nu plîngea, dar
 avea ochii plini de lacrimi mute.

● Aceași plajă... Într-un sez-
 long, sub o umbrelă, o fată de
 o frumusețe răpitoare: părul roș-
 cat (frumoase nu sînt numai

blondele), ochii verzi. E învă-
 luită într-un halat. În jurul ei,
 cinci bărbați rid, fac giumbuș-
 lucuri, îi aduc Pepsi și fructe.
 Pe chipul fetei citești bucuria de
 a trăi. Amiază... Lumea pleacă...
 Unul din băieți o sărută tandru,
 pe urmă o ia în brațe și-o poartă
 pe plajă... O poartă pe faleză.
 ...Cu ea în brațe se suie în
 autobuz. Fata de o frumusețe
 răpitoare, roscata cu ochii verzi,
 o talentată fiziciană din C. avea
 picioarele paralizate din naștere.
 În autobuz, cei doi se sărutau
 și zîmbeau.

Alexandru STARK

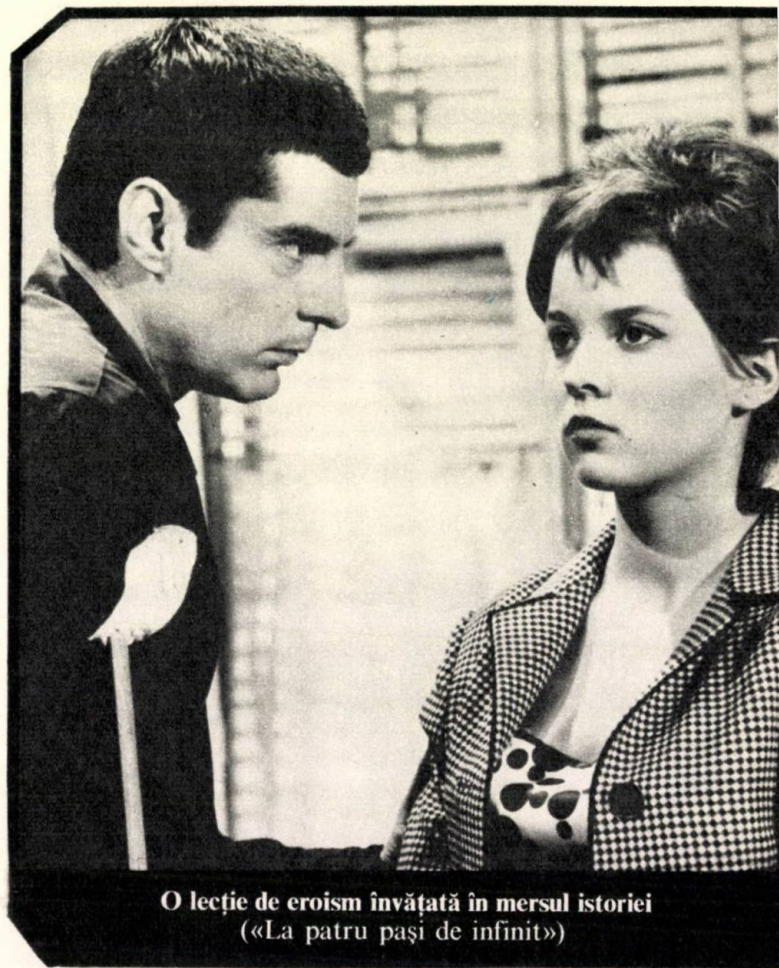
3 decenii
de film românesc

Eliberarea, sursă și resursă



Într-o sală cu 200 de spectatori, pe o zi de caniculă, revedeam «**Valurile Dunării**» după 16 ani. Țineam minte fiecare moment din înaintarea șleului încărcat cu arme pe Dunărea minată de nemți; știam fiecare gest al lui Ciulei umilindu-și angajatul, pe Vrabie, ce-și disimula identitatea de ofițer sub haina de puscăriaș și totuși așteptam secvențele cu aceleași încordare. Îmi răsună la tel de proaspătă vocea lui Clody Bertola de pe placa hirlită răspindind în aerul plin de pulbere «Dunărea...» lui Ivanovici, ca un parfum din alte vremuri. Mă suspectam de melancolie cronică după tinerețea mea cinematografică. Atunci am privit în jur și am simțit în întuneric tensiunea sălii, auzeam respirații scurte, poate din pricina căldurii... Dar când s-a aprins lumina nu mai aveam îndoile: emoția era prezentă acolo. În sala cu mulți tineri, strînși într-o după-amiază de mai la Cine-

**Eliberarea,
sursă
de
inspirație
a unor
filme
valoroase
intrate
în fondul
de aur
al istoriei
noastre
cinematografice**



O lecție de eroism învățată în mersul istoriei
(«La patru pași de infinit»)

matecă, pe când la șosea teii..., «**Valurile**» lui Ciulei rămîne un film bun pentru toate generațiile, film de selecție, nu doar ocazională, film de cinematecă, fără uzură morală și artistică. Economie a acțiunii, concentrare severă pe cîteva secvențe-cheie: petrecerea din cabină, stînjeneala celor doi bărbați și a tinerei mirese (unde am regăsit scena tot bine făcută, a da, la Andrei Cătălin Băleanu, în «**Muntele ascuns**»), gelozia lui Ciulei încăr-

cînd atmosfera, schimbul de priviri — falsă pistă — a celor doi complici, dar nu sentimentali, cum erau bănuți; deminarea, gest eroic, scurt, fără pregătiri trîmbițate, discret și sobru, ca întreg acest film închinat insurecției, simplu ca o respirație a vieții, nu ca un ditiramb solemn. Schimb rapid de focuri între muncitorii ce primesc în sfîrșit armele și nemții ce apără portul (unul din fasciștii «debarcați» de pe șlep, un tînăr asistent de regie ce făcea figu-

rație doar ca să fie în preajma mes-
terului Ciulei, se numea Lucian
Pintilie); cadre simple, deloc spec-
taculoase, montate alert, montate
modern, mai mult din detalii ce
sugerau lupta, nu o reconstituiau
cu toată pirotehnia. Moartea mari-
narului — scenă antologică: Ciulei
rănit cere să-și aprindă țigara,
cînd își încredințează, firesc ca și
sfîrșitul, femeia, prietenului său:
«Ai grijă de Ana». Scenariștii erau

chinat eliberării; '59: «**Furtuna**» și
«**Valurile...**» — generoase acor-
duri în major; '60: «**Soldați fără
uniformă**» — suflu de reportaj
autentic; '61 — «**Străzile au amin-
tiri**», patetică și sobră «cadentă»),
am cîștigat, pe lîngă sinceritatea
tonului, un profesionalism care se
cerea dus mai departe. Fructificat.
În unele cazuri a și fost. Dar nu
întotdeauna și la parametrii scon-
tați.

vederile noastre cinematografice.
Un film matur al lui Francisc Mun-
teanu: «**La patru pași de infinit**».
În ciuda ilogicului primelor sec-
vențe (sabotajul de sub nasul nem-
ților, urmărirea pe străzi, etc.)
filmul de interior, petrecut în
casa doctorului, cîștigă mult prin
interpretare (Cella Dima, Șeptilici,
Irina Gărdescu), dar mai ales prin-
tru-unul din interpreți pe nume **Sil-
viu Stănculescu** — căldură, gene-
rozitate (ulterior cam monoton ex-
ploatare în filmul românesc). Fina-
lul, foarte inspirat: impușcarea ofi-
țerului și dramatica stăpînire a fetei
ce preia lecția de eroism. Film-
frescă a unei etape de pregătire a
spiritului revoluționar, destinul (con-
vingător) unei familii muncitorești;
«**Cartierul veseliei**» aducea în
centrul atenției artistice; un nou
condei scenic: **Ioan Grigorescu**
și un regizor căruia cinemato-
graful îi va datora cite ceva: **Ma-
nole Marcus**. De n-ar fi să-l amin-
tim (în aceeași formație cu Ioan
Grigorescu) decît cu «**Canarul și
viscolul**», tot film de rezistență pe
care nu l-au mai egalat în expresi-
vitate plastică, sonoră și sugestiv-
itatea crochiurilor psihologice alte
opere ale acelorași autori. Pove-
tea din «**Canarul...**» se baza pe un
fapt real: un tînăr ilegalist e găsit
înghețat într-o sondă părăsită aș-
teptîndu-și «legătura». Cinemato-
graful românesc se apropie cu emo-
ție de calea neorealismului, chiar dacă
nu găsește expresia optimă, chiar
dacă ceea ce cîștigă în adevăr și
forță a detaliului pierde uneori în
construcție și în ritm.

Sinceritatea

Trei filme într-un an (1965) de-
montrează că nu formula sfîștește
locul, ci noblețea temei. Sincerita-
tea și talentul. «**Duminică la ora
6**» pornea tot de la o întîmplare
reală. Un gazetar — generație de
luptător ilegalist, **Ion Mihăileanu**,
a scris o poveste simplă și auten-
tică. Regizorul i-a păstrat tonul,
credința personajelor și a îmbogă-
țit filmul cu detalii (uneori mai com-
plicate, în genul probării rochiei de
mireasă de la magazinul cu haine
de închiriat, cu un umor ce taie
ridicolul scenei), alături cu scene
de un adevăr cutremurător: fuga
Irinei rănită de fasciști, sprijinirea
ei de zidul ciuruit, răsucirea dure-
roasă de vrej smuls înainte de vre-
me și ochii ce se aburesc treptat
dar continuă să ne privească multă
vreme după ce s-a terminat răz-
boiul, multă vreme după ce s-a

Noblețea temei

Să urmărim în continuare: '63 —
«**Cerul n-are gratii**», modestă po-
vestire în care romanța sentimenta-
lă a tînărului pictor și a modelului
său aburea istoria dramatică. Extins
pe două serii, dar cu confruntări de
reală tensiune, tipologie pregnantă:
«**Străinul**» după Titus Popovici.
Un bun interpret de film, Ștefan
Iordache, pierdut ca ațiția alții din

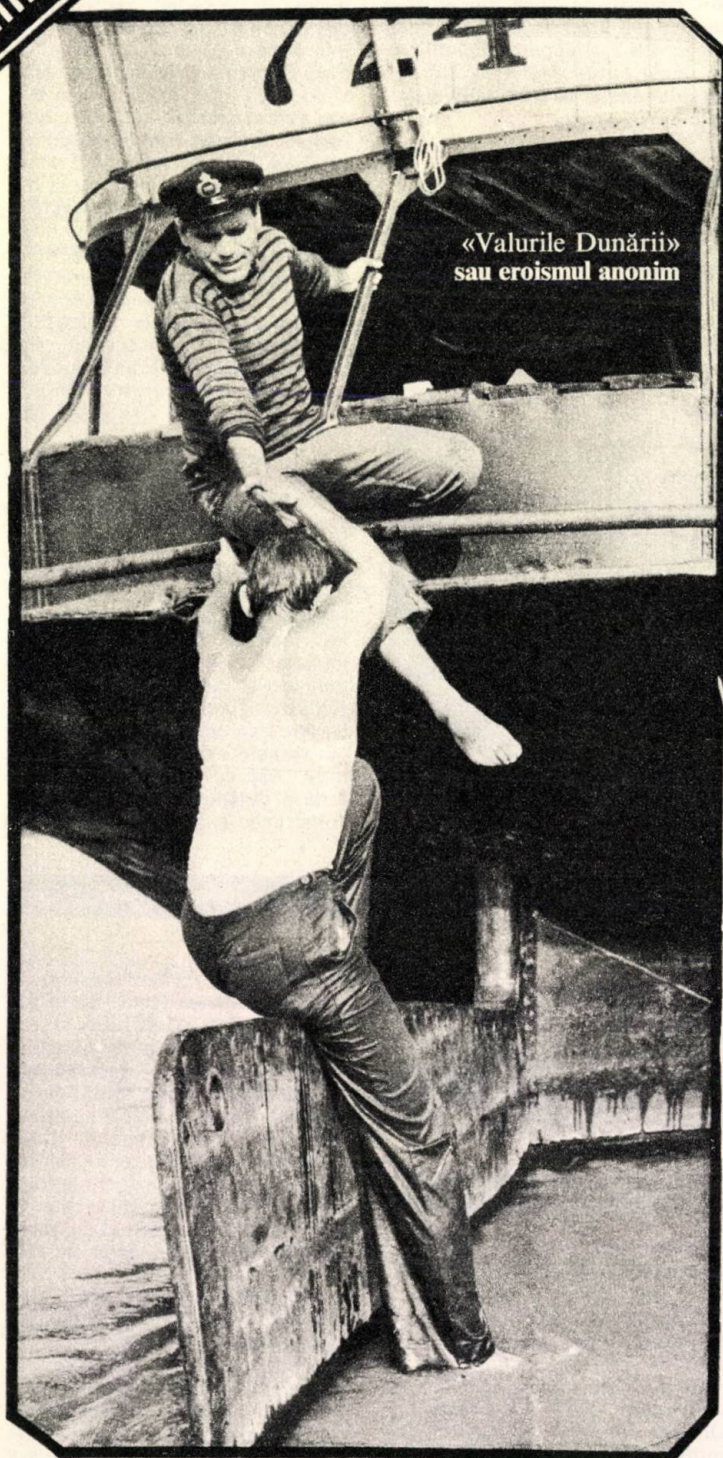
și ei doi tineri: **Titus Popovici** și
Francisc Munteanu, nu mai fă-
cuseră decît «**Furtuna**» cu cîteva
luni în urmă, pe aceeași temă care
le stătea la inimă, ei înșiși generație
utecistă împărțind manifeste, pre-
luînd armele, amînîndu-și prima
întîlnire de dragoste pentru mai
tîrziu, pentru duminică la ora 6
după război.

Am cîștigat în anii aceia (— '57:
«**Dincolo de brazi**» — primul
acord impetuos al concertului în-

...și așa se căleşte oțelul
(«Canarul și viscolul»)

de 3 decenii
de film românesc

Eliberarea, sursă și resursă



«Valurile Dunării»
sau eroismul anonim

terminat filmul lui Pintilie. Sau gara filmată ciné-vérité, cu tinerii aceia cu figuri apatice, de o indiferență ce-i apare criminală celui ce-și sacrificase dragostea. **Filme mari**, pentru că sînt în primul rînd **filme adevărate**, pentru că vorbesc generațiilor următoare pe un ton apropiat, nedidactic, despre tinerețea și idealurile părinților. O istorie trăită, reîntăită pe ecran și nu solemn pusă în cadru, înrămată ca un tablou solemn de manual școlar. Ceea ce nu înseamnă că numai soldații revoluției de ieri au devenit cronicarii cei mai inspirați ale acestor imagini. «**Tunelul**» nu avea forța emoțională a unui... «**Magellan**» de pildă, cu toate că, dintre generațiile de creatori, unul trăise războiul, altul și-l imaginase numai. Dar cu ce intensitate! «**Întoarcerea lui Magellan**» e un poem de dragoste, desigur, dar lumea tinerilor și pregătirea insurjecției nu-s doar fundal istoric, ci rațiunea însăși de a fi, de a exista, de a iubi și a muri a lui Romeo și a Julietei sale din subsolul cinematografului de cartier. Rar am văzut ambianțe mai de-acolo, străzi mai autentice dintr-un București vechi: cheul Dîmboviței cu anticari și covoare olteneste, capătul liniei, tramvaiul 4, de care regizoarea Cristiana Nicolae n-avea cum să-și amintească, jurnale UFA pe care n-avea cum să le fi văzut decît la Arhiva de filme, bombardamente pe care doar reportajele epocii le-au putut evoca...

Trilogiile

«**Procesul alb**» a fost la vremea lui cîștigarea pentru cinematograful a unui mare scriitor: **Eugen Barbu** —care va împlini ulterior cu «**Face-rea lumii**» și «**Tatăl risipitor**» o importantă trilogie din istoria noastră contemporană. A lungului drum din suferință spre cunoaștere și acțiune a unor destine individuale prinse în vârtejul istoriei. Care fac istoria, cu toată ființa lor, plătind scump ca Oaie cu ai săi, ca tipograful din «**Facerea lumii**», ca unul din eroii «**Procesului alb**». Opere ambițioase, opere de autor, cu toate că regizorii celor trei filme au toșt alții, unii mai fideli cărților lui Barbu, alții mai mult lor înșiși, cu rezultate inegale, dar importante în evoluția cinematografului

romănesc către o școală națională. Către un profil propriu, cristalizat mai ales pe asemenea teme, într-un asemenea context istoric, într-un asemenea climat literar-cinematografic.

O altă trilogie a luptei poporului culminând cu actul istoric de la 23 August o datorăm lui **Mircea Drăgan**, în colaborare cu **Titus Popovici** și **Nicolae Țic**. «**Setea**» — valoare clasică a cinematografului nostru, urmărirea revoluționară mutație de conștiință a satului improprietărit, «**Lupeni**» și «**Golgota**», etape emoționante din procesul dureros de radicalizare a conștiințelor, trecerea de la revendicări economice la cîștigarea unei gândiri politice, a unei conștiințe de clasă. Rigoarea tabloului social, echilibru armonios între **ce-ul** și **cum-ul** poveștii, o dirijare matură a scenelor de masă și o atentă urmărire a procesului de cristalizare din starea amorfă, de revoltă spontană, a unei atitudini de luptă deschisă, spre țeluri limpezi — toate acestea fac din filmele amintite opere de prestigiu ale cinematografului nostru revoluționar.

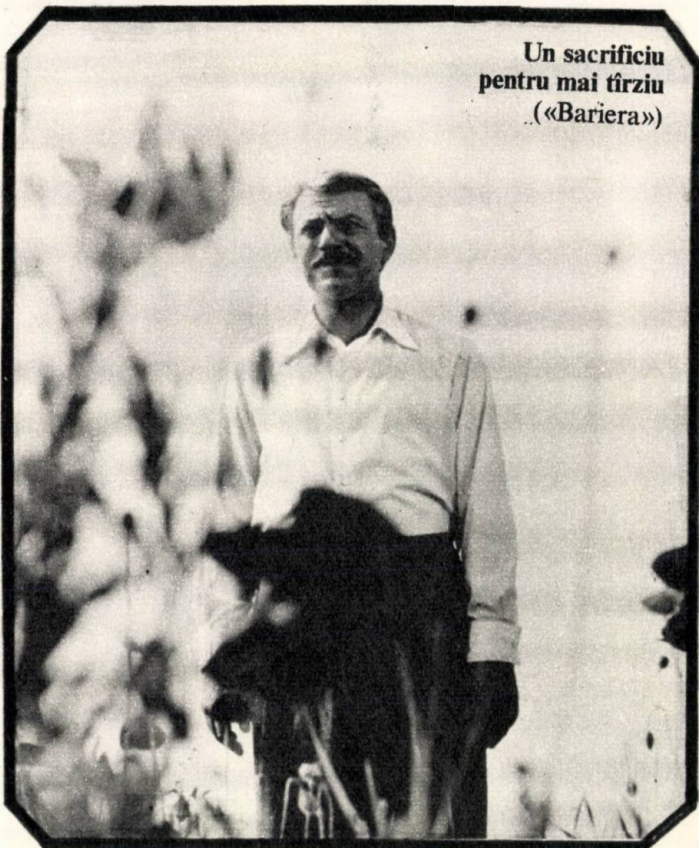


Prea lucid
să nu-și înțeleagă
epoca
(«Serata»)

Eroul

«**Bariera**» lui Teodor Mazilu și Mircea Mureșan (tandem, în sfîrșit, bine sincronizat) impunea, în filmul eliberării, un erou de un farmec inedit. Un comunist pentru care lupta cu Siguranța, cu lumea comisarului și-ai lui, nu se dădea doar prin tăcerea încăpățînată la interogatoriu, ci și prin replica de duh. Acidă, ofensivă, spirituală, ea ridiculiza adversarul, compromițându-i grav autoritatea. Inteligența lui Vițu-Cotescu devenea armă la fel de subversivă ca și tiparnița ascunsă în subsolul casei. Și, reînnoind tradiția inteligenței și abnegației eroului comunist, «**Zidul**» lui Vaeni înscrie un vîrf artistic în aria tematică de care ne ocupăm. Și nu numai în ea. «**Zidul**» revine la formula «de cameră» a «**Duminicii...**» și a «**Întoarcerii lui Magellan**». Personaje puține, restrîngerea acțiunii la minimum de evenimente și decoruri, o încărcătură intens dramatică pe metru pătrat de spectacol — antispectacol cinematografic, fără efecte pirotehnice și desfășurări de efective armate, cu un eroism conținut în fapte și nu declarat retoric.

Au fost desigur mult mai multe filmele insurecției și ale faptelor eroice din timpul războiului și ilegalității. De pildă, «**Serata**» Mal-



Un sacrificiu
pentru mai tîrziu
(«Bariera»)

3 decenii
de film românesc

Eliberarea, sursă și resursă

vinei Urșianu, personalitate
aparte în peisajul nostru, la

antipodul formulei neorealiste, cu o
argumentație solidă a ideilor, cu o

arhitectură beton armat a caractere-
lor devenite argumente ale demon-



Destinele
a două familii —
destinul
unei singure istorii
(«Cartierul veseliei»)



Copilăria și jocul de-a moartea
(«Atunci i-am condamnat pe toți la moarte»)

strației filmice. Au mai fost și «**La porțile albastre ale orașului**» ori «**Stejar, extremă urgentă**», povestiri obișnuite despre întâmplări extraordinare cu un romantism al momentului și mai puțin al caracterelor. Nu trebuie uitate câteva reușite ale polițier-ului psihologic, inspirat din dramaticele etape ale acestei lupte.

(De la «**Secretul cifrului**» care încă «mai ține» la o competiție a filmelor cu suspens, la riguroasa, aproape matematica formulă a suspiciunii din «**Ceața**», ori mai spectaculoasă ca desfășurare exterioară, seria «**Miinilor curate**», cu al său popular erou) Dar tabloul nu se încheie aici, filmul filmului eli-

berării are un final deschis, plin de surprize, pentru că — spunea cineva — învățăm de fiecare dată să fim actuali față de prezent și (aș adăuga) față de trecutul nostru.

Alice MĂNOIU



Un meșter
Manole
al vremurilor
noi
(«Zidul»)



Un fel de comisar Roman
cu aproape două
decenii în urmă
(«Secretul cifrului»)



Andantele
unui concert
tragic
(«Stejar,
extremă urgentă»)

de 8 decenii
de film românesc

Sub zodia „Independenței României”



Apariția primelor filme românești se înscrie destul de târziu în perimetrul producției cinematografice europene, spre sfir-

șitul aceluia «al doilea val» care, între 1908 și 1912, după un deceniu de dominație a producțiilor franceze și italiene, aduce pe ecrane primele filme ale țărilor din nordul și estul Europei. Printre acestea, cinematografia noastră are însă privilegiul a se fi afirmat, de la început, cu o lucrare foarte importantă ca proporții și absolut originală în concepție: filmul «Independența României».

Acest film istoric, conceput la sfârșitul anului 1911 și realizat în

Un film românesc,
«Independența României»,
inaugura în 1912 un nou mod
de a înțelege filmul istoric.

Abia în 1915,
«Nașterea unei națiuni» reconstitua
războiul
cu aceeași scrupuloasă preocupare
documentară



La Sarmizegetusa
stă
mîndru Decebal
(«Dacii»)

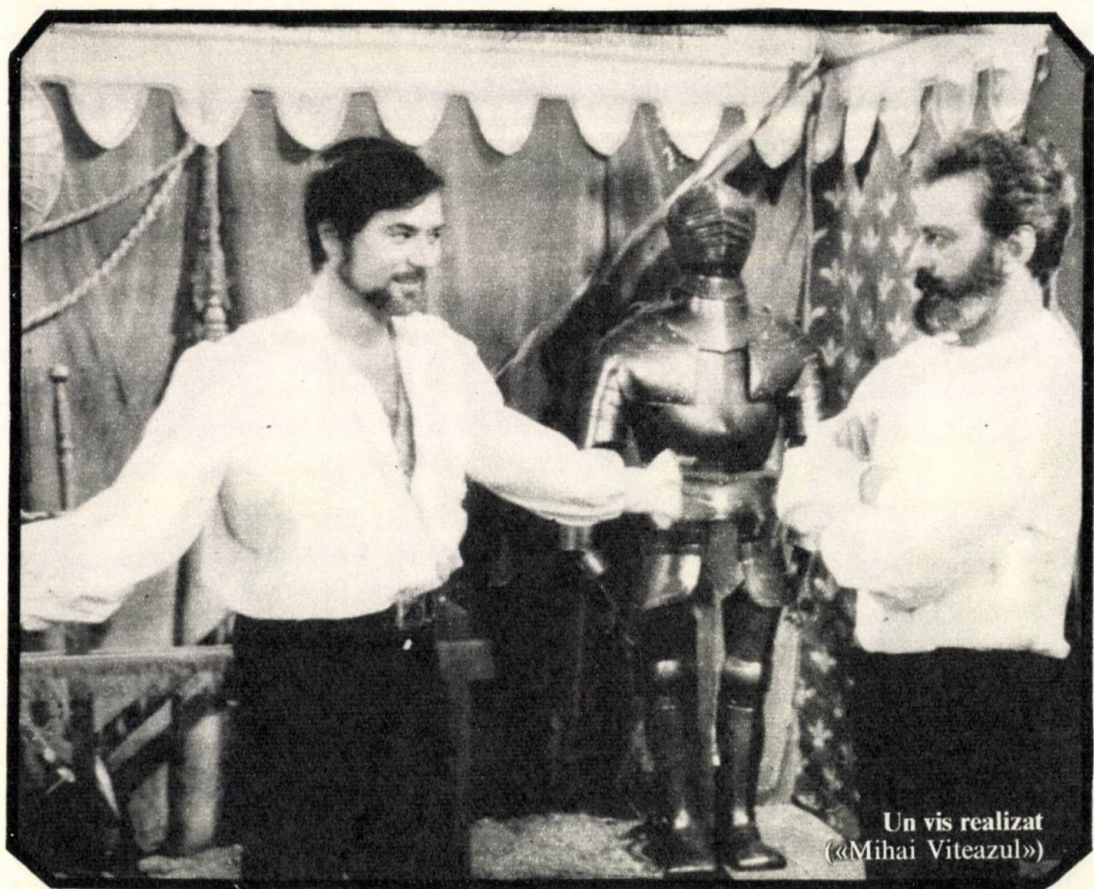


Sîntem aici
de 2000 de ani!
(«Columna»)

prima jumătate a anului 1912, depășea lungimea de 2 000 de metri, ceea ce reprezenta o cifră enormă pentru acea vreme — și utiliza cîteva zeci de mii de figuranți, căci realizatorii, obținînd sprijinul necondiționat al armatei, au reconstituit bătăliile din războiul româno-ruso-turc cu cîteva divizii de infanterie, artilerie, cavalerie și geniu, cu întregul lor efectiv. Prin amploarea mijloacelor utilizate, filmul se situa deci pe același plan cu cîteva dintre «coloșii» cinematografici ai vremii, cum ar fi superproducțiile italiene «Quo Vadis» sau «Cabiria» care aveau să apară pe ecrane în același an.

Un primat mondial

Dar dincolo de acest merit al îndrăzelii proporțiilor, filmul se distingea și prin originalitatea concepției sale, care la aspecte de inovație. Într-o vreme cînd filmele istorice franceze se inspirau din anecdota alcovului regal, iar filmele italiene evocau războaiele romanilor cu cartaginezii numai spre



Un vis realizat
(«Mihai Viteazul»)

Sub zodia „Independenței României“



Demnitatea
și conștiința demnității
(«Ștefan cel Mare
Vaslui 1475»)

a permite o cât mai spectaculoasă desfășurare de costume fanteziste și de animale exotice în decoruri copleșitoare prin cantitatea de butaforie, «**Independența României**» se încumeta să reconstituie, cu o strictă documentară, în costumele autentice ale timpului, evenimente istorice datate cu precizie, bățăliile petrecându-se pe locurile adevărate unde avuseseră loc și după planurile păstrate în arhivele militare.

De altfel, faptele istorice erau prea recente și prea vii în mintea multor contemporani pentru a îngădui ca «legenda să deschidă porțile fanteziei aproximațiilor istorice și erorilor cronologice», așa cum se exprima cronicarul unei reviste franceze de cinema, după prima prezentare a filmului la Paris, în iunie 1912, în fața criticilor.

Pentru a obține aceste caractere de reconstituire documentară, realizatorii s-au deplasat de la un capăt la altul al țării, de la Măcin — unde pontonierii unităților de geniu au refăcut un pod identic cu cel pe care armata română trecuse



Permanența unei cauze:
independența
(«Nemuritorii»)

Dunărea în 1877 — pînă în regiunea Severinului, unde s-au filmat luptele de la «Munții Verzi», într-un peisaj ce semăna cu locurile adevărate ale luptei. Chiar și harnașamentele cailor, utilizați de actorii care întruchipau personalități din comandamentul armatei, erau autentice, scoase din rafturile depozitelor în care așteptau crearea unui Muzeu al Armatei. Iar la această impresie de realitate contribuiau și măștile, extraordinare ca asemănare, realizate de machiorul Teatrului Național, Pepi Machauer, pentru actorii care întruchipau personajele istorice. Printre ele se relevă mai ales figura lui Mihail Kogălniceanu — interpretat de marele actor Ion Niculescu, creatorul lui

a stabilit chiar de la începuturile cinematografului românesc cîteva dintre caracteristicile sale cele mai de preț, care îl vor întovărăși și îi vor conferi vitalitate de-a lungul tuturor deceniilor următoare.

Gîndul care ne inspiră și azi

Cea dintîi dintre ele a fost gîndul generos de a alege ca tematică lupta poporului nostru pentru independență. Un gînd care se poate urmări de-a lungul întregii producții românești, inspirînd și azi filme valoroase. Ideea luptei pentru independență se va împleti însă ca tematică majoră a filmelor românești cu ideea luptei pentru unitate națională și cu cea a luptei pentru

de la 1877, iar viitorimii îi va rămîne tabloul viu al vitejei românești». Aceeași febră patriotică se simte pulsînd și în adeziunea totală a trupei Teatrului Național. De la cei mai vîrstnici pînă la cei mai remarcabili dintre debutanții ultimelor promoții, aproape unanimitatea actorilor primei noastre scene se recunosce în film, interpretînd roluri de scurtă apariție, aproape figuratie. Însăși decana scenei românești, Aristizza Romanescu, făcea o apariție de cîteva clipe, emoționantă prin discreția jocului ei, în rolul unei infirmiere dintr-un spital de campanie. Iar în jurul ei se găseau aproape toți cei cărora le fusese profesora și care aveau, foarte curînd, să facă gloria scenei românești — ca Maria Giurgea, Maria Filotti, Agepsina Macri, Ion Manu, G. Ciprian, Sonia Cluceru — sau să se afirme mai tîrziu pe primul plan al cinematografiei europene, ca Elvira Popescu sau Alexandru Mihalescu, pe atunci la începutul carierei lor teatrale.

Initiatori ai filmului, actorii Teatrului Național au realizat și scenariul, la care au lucrat Nottara, Liciu și Demetriade, împreună cu tînarul scriitor Corneliu Moldovan — viitor președinte al Societății Scriitorilor Români și director al Teatrului Național — și cu tînarul actor de 20 de ani, Grigore Brezeanu, care a fost și regizorul filmului și care, împreună cu Vasile Toneanu și Aristide Demetriade vor supraveghea la Paris, în iunie 1912, lucrările de finisaj ale filmului, pînă la realizarea copiei definitive, cu aceeași pasiune pentru ceea ce Demetriade numea — într-o scrisoare către Nottara — «scumpul nostru film».

O bună ursitoare

La prezența masivă a unor interpreți îndrăgiți de public, se adaugă apoi un alt element de valoare care și-a dovedit și el perenitatea: strînsa relație a filmului românesc cu literatura noastră. Introducînd în acțiune, ca eroi ai filmului, personaje desprinse din poemele consacrate de Vasile Alecsandri ostășilor războiului de la 1877—78 — Peneș Curcanul, Rodica sau Cobuz — care uneau episoadele militare printr-o emoționantă prezență umană, autorii scenariului stabileau de la început interferența dintre clasicii literaturii românești și tînăra noastră cinematografie.

Tot acest mănunchi de elemente generoase a determinat, la rîndul său, o spontană și masivă adeziune a publicului din sălile noastre de



Cu el începe seria filmelor din «epopeea națională» («Tudor»)

Cațavencu din «O scrisoare pierdută».

Prin acest mod de a concepe filmul de război, realizatorii români stabileau un adevărat primat mondial, inaugurînd un stil de lucru și o concepție care se va afirma în America abia mai tîrziu, în 1915, cînd marele regizor D.W. Griffith turnează «Nașterea unei națiuni», reconstituind luptele războiului de secesiune cu aceeași scrupuloasă preocupare documentară.

Dar pe lîngă aceste merite care îl înscriseră în istoria filmului mondial, trebuie să subliniem și altele, mai aproape de sufletul nostru. Căci, printr-un fericit concurs de împrejurări, «Independența României»

dreptate socială.

Actorii frunțași ai Teatrului Național care luaseră inițiativa realizării filmului «Independența României» — Constantin Nottara, Aristide Demetriade, Petre Liciu, Ion Brezeanu, Vasile Toneanu — aveau conștiința că fac prin această realizare nu numai un act de cultură, dar în primul rînd un act patriotic. O sublinia și un gazetar al vremii care, la 1 decembrie 1911, scria în ziarul de teatru «Rampa» înființat de N.D. Cocea: «La noi maestrul Nottara e pe cale să facă o operă patriotică, redînd războiul României pentru independență printr-un film, astfel că generațiile de astăzi vor învăța istoria luptelor

Sub zodia „Independenței României“



În «Independența României»
doi mari actori ai Naționalului pot fi recunoscuți:
Sonia Cluceru și Al. Mihalescu

cinema. Prezentat în premieră la 1 septembrie 1912, într-o sală care avea aproape 1 500 de locuri, filmul și-a continuat cariera în premieră, timp de aproape o lună, colindând apoi toate orașele țării și trecând munții în Transilvania, aflată încă sub stăpânirea monarhiei habsburgice, unde prezentarea filmului s-a transformat în autentice afirmări de patriotism, luînd caracterul unor manifestații patriotice pentru unitatea românilor din cele două părți ale Carpaților. Această aderență a publicului la prima noastră producție a devenit și ea tradiție. Fără interesul spectatorilor, fără sprijinul lor, care făcea uneori din filmele românești mari succese ale stagiunii, ar fi fost imposibil ca ideea de «film românesc» să se mențină vie în anii grei ai perioadei interbelice, cînd, lucrînd în condiții artisanale, fără sprijin oficial și cu mijloace tehnice perimate, s-a putut ajunge în anii dintre 1924 și 1929 la o producție medie de cinci filme pe an.

În perspectiva istoriei filmului românesc, pe care micul mînușchi al istoriografilor români de film e pe cale să o desăvîrșească, ne putem da seama că, în adevăr, urșita filmului românesc s-a definit o dată cu filmul «Independența României» și a trăit pînă azi sub zodia sa.

Un an după «Independența României», Leon Popescu, care finanțase filmul și fusese cuprins de pasiunea cinematografiei, realiza

cel de al doilea film istoric al perioadei de început, dinaintea primului război mondial: «Cetatea Neamțului», inspirată și ea din doi clasici ai literaturii noastre, Negruzzi și Alecsandri, avînd un scenariu scris de Emil Gârleanu și Corneliu Moldovan (care făceau și regia filmului). Și aici se regăsea coordonata unui larg sprijin actoricesc, reprezentat de astă dată de trupa Teatrului Național din Craiova, în frunte cu Mia Theodorescu, Mișu Fotino, Papa Stănescu, Remus Comăneanu, C. Neamțu-Otto-

nel. Iar adeziunea publicului și a criticii a fost unanim favorabilă, Mihail Sorbul salutînd filmul cu entuziasm.

Eroi reali, personaje de film

Războiul din 1916—1918 și-a găsit și el un ecou, aproape imediat, în filmele românești. Încă din iunie 1921, apare pe ecrane ceea ce ziarul vremii numea: «un episod în jurul Ecaterinei Teodoroiu, fecioara de la Jiu, înscenat cu concursul Armatei». Era vorba de un film care, și el, după tradiția precursorilor, îmbina episoade reconstituite — rolul Ecaterinei Teodoroiu fiind jucat de Marietta Rareș — cu materiale autentice din actualitățile de război filmate pe front de Serviciul cinematografic al Armatei. Același subiect a fost reluat spre sfîrșitul epocii filmului mut, într-un film intitulat tot «Ecaterina Teodoroiu», realizat în regia lui Ion Niculescu Brună. Și aci ficțiunea era susținută de elemente de reconstituire documentară. Apărea în film chiar mama eroinei de la Jiu, care-și juca propriul său rol. Se reconstitua pe ecran scena apărării podului de la Tirgu-Jiu, cu participarea unor personaje care luaseră parte în realitate la acțiune.

Alte două filme dintre cele două războaie se axau direct pe evocarea războiului din 1916—1918. Unul era «Dragoste și sacrificiu», rea-

Viața satului recapătă o imagine pastorală, idilică
și — am spune astăzi — festivă,
la sfîrșitul filmului «Independența României»



lizat în 1925 de regizorul Ion Șahighian pentru Serviciul cinematografic al Armatei și destinat educației ostașilor, care îmbina și el ficțiunea cu reconstituirea. Dacă elementele de imaginație erau destul de subțiri, elementele de reconstituire a vieții militare se vedeau în schimb pline de autenticitate. Al doilea, «**Vitejii Neamului**», realizat de Eftimie Vasilescu și Gheorghe Popescu, în 1927, se baza pe o importantă utilizare a materialelor filmate de arhivă, spre a pune în valoare, așa cum arăta titlul, eroismul ostașilor români, angajați pe cîmpurile de la Mărăști și Mărășești sau în Munții Oituzului, într-o luptă care era, deopotrivă, o luptă împotriva cotropitorilor, pentru integritatea, independența și unitatea națională, dar și o luptă pentru pămîntul și dreptatea de care erau însetați.

Ar trebui să adăugăm acestor filme realizate și câteva proiecte de film care, în epoca interbelică, mărturisesc de asemeni preocuparea unor scriitori și oameni de cultură de prestigiu pentru evocarea trecutului nostru istoric, în filme de amploare, care prefigurau de pe atunci realizări din epoca cinematografiei socialiste. Astfel, s-a găsit în Arhivele Statului textul scenariului unui ciclu de filme, grupate sub titlul generic «**Filmul istoric al Neamului**». Autorul — care nu realizase din el decît primele trei episoade, legate de epoca luptelor dintre Daci și Romani — era profesorul universitar Ion Peretz, fost director al Teatrului Național din București și autorul unor piese istorice apreciate, jucate pe prima

noastră scenă. Dar ideile i-au trebuit peste 40 de ani ca să rodească în anii cinematografiei socialiste, cînd ea re apare la baza dipticului «**Dacii**» de Sergiu Nicolaescu și «**Columna**» de Mircea Drăgan, după scenariile lui Titus Popovici.

Deasupra bunelor intenții

După cum o idee cu veche tradiție se vadește și cea care, în anii noștri, a dat naștere filmului «**Mihai Viteazul**». Ideea unui asemenea film apare pentru prima oară într-un scenariu propus spre realizare Serviciului cinematografic al Fundației de către ziaristul și dramaturgul Scarlat Froda, multă vreme director al cotidianului de teatru «**Rampa**» și scenarist al filmului «**Manasse**» (1925). Scenariul său evoca, sub titlul «**Spre glorie**» momentul primei uniri a țărilor românești. Un proiect identic re apare după 15 ani, în contextul unei cinematografii de stat, la a cărei conducere se cuvine să amintim că se afla scriitorul Victor Ion Popa. La Arhiva națională de filme se găsește originalul planului de activitate, aprobat în aprilie 1941, cu prilejul înființării «**Oficiului național cinematografic**», în care se prevedeau printre filmele de ficțiune de lung metraj ce urmau să fie realizate: «**O noapte furtunoasă**», «**Mihai Viteazul**», «**Nicolae Bălcescu**», «**Horia**» (după «**Crăișorul**» lui Rebreanu) și altele. Dintre acestea nu s-a realizat însă decît cel dintîi. Soarta celorlalte a fost amîneara. «**Mihai Viteazul**» a văzut lumina ecranului, cu un mare răsunet în

public, în anii cinematografiei socialiste, după scenariul lui Titus Popovici, în regia lui Sergiu Nicolaescu. Încă de la începuturile ei, noua noastră cinematografie s-a preocupat, de asemenea, pînă într-un stadiu înaintat, și de realizarea unui film «**Nicolae Bălcescu**», cu un scenariu scris de Camil Petrescu. Preocupările scriitorului pentru filmul istoric erau însă mult mai vechi, de vreme ce în dosarele Arhivei naționale de filme există textul decupat al unui scenariu scris de Camil Petrescu în 1942 și a căruia acțiune este plasată în epoca lui Ștefan cel Mare. Figura marelui domnitor, care apare în filmele monumentale «**Frații Jderi**» și «**Ștefan cel Mare — Vaslui 1475**», realizate în anii noștri de Mircea Drăgan, după scenariile regizorului în colaborare cu Profira Sadoveanu și Constantin Mitru, se înscrie astfel, și ea, la locul de întîlnire a literaturii cu filmul românesc.

În toate aceste proiecte generoase se află dovada unui filon născut o dată cu primul film românesc și care este astăzi în curs de realizare deplină, într-o optică evoluată, marxistă, conturată o dată cu filmul «**Tudor**» de Mihnea Gheorghiu și Lucian Bratu (1963), capul de serie al filmelor «**epopeii naționale**». De astă dată, în filmele care au urmat, condițiile și nivelul de realizare sînt fundamentale deosebite. Tot ceea ce în trecut fusese bună intenție, reușită parțială sau proiect personal rămas fără urmări, se înscrie acum într-o planificare ce înlocuiește hazardul cu comanda socială, cu efortul de autodepășire profesională al unei cinematografii aflate în pragul maturității, sub auspiciile științifice și indicațiile metodologice originale, privind trecutul și prezentul nostru, din Programul Partidului Comunist Român.

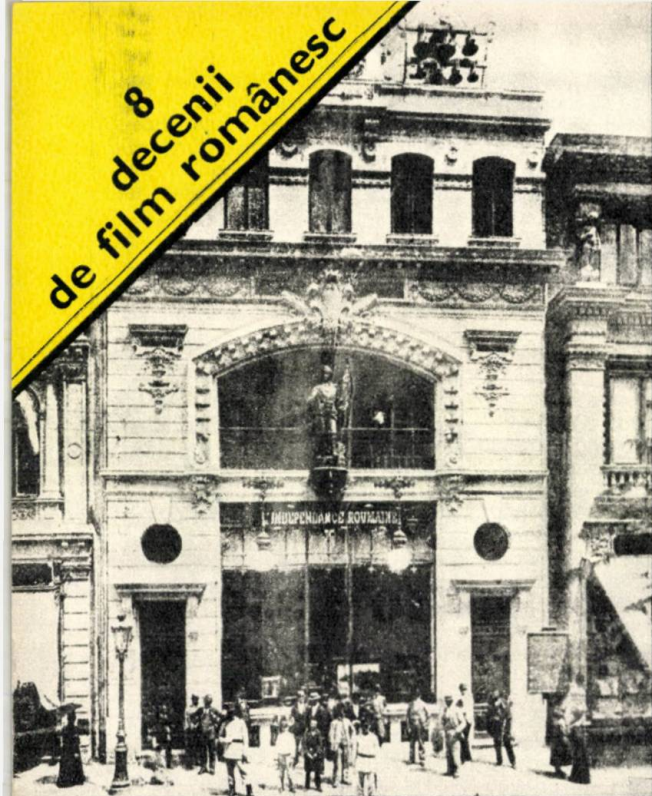
Fără îndoială că sarcina trasată cinematografiei noastre de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la întîlnirea din aprilie 1974 cu conducerea Asociației cineaștilor, de a fi prezenți, în 1977, prin filme de valoare, la sărbătorirea centenarului independenței de stat a României — va fi testul cel mai elocvent al felului cum cinematografia noastră socialistă știe să valorifice și să dezvolte cele mai prețioase tradiții ale sale.

Ion CANTACUZINO

istoria primului război mondial, o tină ră și înscrie numele
ca «**Eroina de la Jiu**». Interpreți: Felicia Frunză
(Ecaterina Teodoroiu) și Mielu Constantinescu (Mareș)



8
decenii
de film românesc



Gazda bucureșteană a primului spectacol Lumière:
sala ziarului «L'Indépendance Roumaine»

de la mobilité

qu'à deux pas
l'ombre des
écoutait. C'est
induite là en lui
te:

ûre d'être ai-
raison de sus-
d'Edouard? s'é-
ne inquiète et

CINÉMATOGRAPHE

Ce soir, dimanche, séance de 8 à 11 heures.

Le programme de ce soir est uniquement composé de vues roumaines:

1. La foire de Moschi
2. Inondations de Galatz
3. Bâtiments de la flottille
4. Exercice des marins de la flottille à terre
5. Terrasse du café Capșa
6. Défilé du 10 mai

Entrée: 50 centimes.

Mardi, Jeudi, Samedi

Dr. A. B.

de la faculté de son
ancien élève du pro
Consultations pour les ma-
et syphilitiques, de 2 à 5
Cauze Victorie, 25, (coin d

D'ieur GEORGES

de Paris
Vienne IX, Hohen
A partir du 1er Novembre.

Primul program compus numai din actualități
românești filmate de fotografii bucureșteni
Paul Menu. În program — printre altele —
«Inundațiile de la Galați», «Defilarea de la
10 Mai», «Terasa Cafenelei Capșa».
Intrarea: 50 de bani



UN LUNG P 1890

27 mai 1896

La numai cinci luni după primul spectacol cinematografic dat de Lumière la Paris, în subsolul lui Grand Café, Bucureștii are și el prilejul să admire senzația epocii, dar nu în subsol, ci la primul etaj din palatul ziarului L'Indépendance Roumaine, într-o sală special amenajată. Anunțate pentru câteva zile, **spectacolele cu «cinematograful»** au continuat, cu scurte întreruperi, aproape doi ani, până în martie 1898. În acest timp, cel puțin patru «prezentatori» — nu toți identificați — s-au succedat, cu aparate tot mai perfecționate. Aproape simultan cu Bucureștii s-au prezentat filme și în alte orașe ale țării: Brăila, Galați, Craiova, puțin mai târziu la Iași și în alte localități. După premiera «de gală», cu intrarea contra sumei enorme de 2 lei, prețurile au scăzut treptat. După câteva luni de zile cinematograful devenise un spectacol de largă accesibilitate, contra sumei de lei 0,50 biletul.

Iunie 1897

Apar, pe lângă actualitățile străine, **primele «vederi române»** care stînesc un mare interes. Filmate de tînărul fotograf amator **Paul Menu** (dintr-o familie de opticieni francezi stabiliți la București), cele șapte subiecte filmate de operatorul bucureștean redau aspecte din viața capitalei sau evenimente de ultimă oră din țară (inundațiile de la Galați). Pentru calitățile lor, două subiecte au fost inserate de Casa Lumière în catalogul filmelor sale (nr. 581 și nr. 582), fiind difuzate în toată lumea și înscriind astfel pe autorul lor în rîndurile operatorilor lui Lumière. Paul Menu, operatorul primelor actualități românești, decanul primei generații de operatori din lume, a înecat din viață la 23 iulie 1973, în vîrstă de 96 de ani.

Mai 1909

După mulți ani de «cinematograf ambulant» prin berării și cafenele, se deschide **prima sală din București, special clădită pentru cinema: Volta**, de pe strada Doamnei. Programul cuprinde scurt metraje străine (de regulă comedii), vederi și actualități locale (parăzi militare, evenimente mondiale, etc.). Ceva mai târziu aveau să apară și renumite trupe de comici autohtoni, care se produceau în pauzele dintre spectacole.

18 sept. 1911

E prezentat pe ecranul cinematografului Pathé, la «Hôtel de France», **primul film artistic românesc: Amor fatal**, produs de casa Pathe și realizat de Grigore Brezeanu, fiul actorului Ion Brezeanu, primul cineast român, neobosit animator al atît de tinerei noastre cinematografii. Cuplul tinerilor îndrăgostiți îl alcătuiau **Lucia Sturdza și Tony Bulandra**, iar acțiunea, așa cum ne asigură presa timpului, se desfășura prin «diferite locuri și localuri din capitală». După 8 zile de succes, filmul avea să fie reluat la sala Apollo. Nimeni nu-și mai amintește azi subiectul lui. Dar titlul conținea două elemente indispensabile oricărei melodrame: amorul și fatalitatea.

7 nov. 1911

La reluarea spectacolului «**Înșir-te mărgărite**» al lui Victor Eftimiu, Teatrul Național introduce, în montarea piesei, o serie de **proiecții**, completînd acțiunea teatrală cu **scene de film** inspirate din același basm și prezentate între actele piesei. Regizori: **Grigore Brezeanu și Aristide De-**

ONIERAT

-1943

metriade (care deținea și rolul lui Făt-Frumos). Legat de spectacolul teatral, «filmul» nu a putut avea o carieră independentă.

1 sept. 1912

Filmul despre războiul din 1877 este prezentat publicului la teatrul-cinema Bulevard (Eforie), într-o atmosferă înălțătoare (la care contribuieră și cele două fanfare reunite și un cor). El purta titlul **Independența României** și poate fi socotit drept prima noastră producție națională importantă. Și-au dat concursul un grup de actori renumiți (cu aproape întreg personalul artistic al Naționalului bucureștean) și un regizor cu experiență: **Grigore Brezeanu**, pe un scenariu de Petre Liciu, Constantin Nottara și A. Demetriade. Realizarea s-a făcut într-un veritabil elan patriotic al tuturor, chiar și al autorităților civile și mai ales militare care (pentru o dată) au pus cu generozitate la dispoziție unități militare, dotate cu uniforme de epocă, tunuri, cal, armament. Filmările s-au realizat de către o echipă de operatori francezi, iar materialul a fost dezvoltat și copiat la Paris. Interpretările pur teatrale ale unor actori ca: Aristide Demetriade (regele Carol), C. Nottara (Osman-Pașa), Aurel Athanasescu (Peneș Curcanul), I. Brezeanu și alții, interesează ca documente ale stilului vremii.

24 iunie 1913

La cinema «Clasic» are loc prezentarea primului film al societății «Filmul de artă Leon M. Popescu», în colaborare cu trupa de teatru condusă de Marioara Voiculescu și Constantin Radovici, din care făceau parte și alți actori de frunte ca Ion Petrescu, Ion Manolescu și G. Storin: **Răzbumarea**. Subintitulat: «tragedie pentru cinematograf» sau «dramă țărănească», filmul a fost urmat și de o altă dramă țărănească, **Urgia cerească**. Haralamb Lecca, răspunzător de regie și de scenariu, s-a inspirat în **Răzbumarea** din «Năpasta» lui Ion Luca Caragiale, fapt pentru care și-a atras săgețile unor critici ai vremii: «Răzbumarea domnului Lecca a fost o năpastă pentru public și pentru autor», scrie malițios Mihail Sorbul în «Seara». «Tragedia» a fost completată de comedia de scurt-metraj a lui V. Maximilian: **Un leac pentru soacre** (soacrele erau pe atunci eternul cal de bătaie al umoriștilor). Niciuna din cele peste o duzină de filme ale societății nu au ajuns până la noi.

9 dec. 1913

Premieră, la «Clasic» a filmului **Oțelul răzbumă**. Moda filmului de aventuri pătrunde și la noi odată cu această dramă senzațională, construită după toate tiparele genului, cu urmărit (în tren, automobil și avion) și bătaie spectaculoasă. Aristide Demetriade, în dublă ipostază de regizor și protagonist, realizează un film alert care place enorm publicului și presei. Place mai ales jocul degajat al actorilor. «Artiștii sînt cit se poate de expresivi», nota Mihail Sorbul. «Bravo lor!» încheie cronicarul de la «Dimineața».

13 ian. 1914

Un nou film istoric de vibrant spirit patriotic: **Cetatea Neamțului**, după năvela lui C. Negruzzi și piesa lui V. Alecsandri, în premieră la sala «Clasic». Realizat cu mijloace modeste, cu concursul ansamblului Naționalului craiovean, filmul (care s-a pierdut) interesează în special pentru faptul că a fost scris și realizat de scriitorii Emil Gârleanu și Corneliu Moldovan.



Contemporan cu «Cabiria» și înainte de «Nașterea unei națiuni», «Independența României» își înscrie ca titlu de glorie: adevărul istoric



O țingănușă de import: Dorine Heller
(«Țingănușa de la iatac»)

Orice mare actor visează acest rol: Ion din «Năpasta» (Gheorghe Popescu alături de Ecaterina Nițulescu)



8 decenii
de film românesc



Un Kammerspiel autohton: «Povara»
de Jean Mihail, cu o vedetă
de talie internațională (Elvira Godeanu)

Haz de necaz sau «Așa e viața» ...de șomer
(Jean Georgescu în comedia cu același titlu)



4 aprilie 1920

Apare primul desen animat românesc: **Păcală în lună**, realizat de Aurel Petrescu. Mergând pe linia umorului neos românesc, ca și în următoarele sale desene animate: **D-ale zilei** (1923—27), **Păcală amorezat** (1924), **Mortul pe lună** (1926), **Capete** (1927), **Bărbatul de la Adam până azi**, **Femeia de la Eva până în zilele noastre** (id) și **Proverbe ilustrate** (1928), Aurel Petrescu se va afirma prin talentele sale multiple și vervă satirică. El se va ocupa în acești ani (din păcate fără posibilitățile materiale necesare) și de filmul cu actori.

2 sept. 1921

Premieră la «Vlaicu» cu documentarul de montaj **Evocațiuni eroice**, care utilizează filmările realizate în timpul războiului 1916—1918 de către Serviciul Cinematografic al armatei, pe locurile bătăliilor de la Mărăști, Mărășești, Oituz.

30 dec. 1923

Premiera la «Clasic» a filmului **Tigăncușa de la iatac**, zugrăvind viața și obiceiurile boierilor români de la 1850 și condiția mizerabilă a țiganilor de pe moșile boierești, poveste inspirată de cartea lui Radu Rosetti, «Alte povești moldovenești». Publicul care asista la premiera sărbătorească (sală pavozată cu covoare naționale și flori, orchestră mărită, etc.) venise mai ales să aplaude pe frumoasa și talentata **Elvira Popescu**, pe Ion Iancovescu, Lucia Bulandra, Mortun și pe ceilalți corifei ai Naționalului. Succesul de public a fost neobișnuit.

23 oct. 1924

La «Bulevard-Palace», premiera filmului lui Jean Mihail, **Păcat**, după nuvela lui I.L. Caragiale. Bine primit de critica vremii, filmul avea să cunoască și un anume succes de scandal. Astfel, prezentarea lui la Iași a fost interzisă de poliție la cererea Mitropoliei și proiecția lui n-a fost permisă decât după ce s-au operat în film serioase tăieturi.

8 dec. 1924

Premieră la sala «Vlaicu» cu comedia lui Jean Georgescu (în triplă calitate de regizor, scenarist și interpret), **Milionar pentru o zi**. Având doar două acte, filmul era înglobat într-o «săptămână a risului» care mai cuprindea comedii cu Charlot, Fatty, Zigotto și frații Fratellini. Jean Georgescu susținea cu brio confruntarea cu concurenți atît de iluștri. (Mai ales că el nu cultiva burlescul de tip american.)

5 oct. 1925

La sala «Lux» comedia lui Ion Șahighian: **Năbădăile Cleopatrei**, localizare după o piesă de Labiche. «Ceea ce inovează în acest film e introducerea paralelă a comicului american, de valoare mai ieftină, cu rafinamentul comicului francez», declara regizorul. Cleopatra din titlul filmului era numele unei eroine din zilele noastre, ale cărei «năbădăi» se desfășurau pe traseul București-Poiana Țapului și apoi la Constanța. Dar într-o scenă, eroul o visa sub chipul Cleopatrei din antichitate, cu care se întâlnea în pustiu egiptean, îmbrăcat în armura lui Iulius Cezar și cu un papon modern la gît. Scena a fost filmată la strandul de la Moara Ciurei, cu figurație «egipteană» locală, spre marea satisfacție a curioșilor din cartier.

21 oct. 1925

Premieră la «Frascati» a unui nou film de Jean Mihail: **Mannasse**, după piesa lui Roneti Roman. Conflctele rasiale și lupta între două concepții de viață erau probleme neatacate încă în filmul românesc. Pe lângă remarcabila creație a lui Ronald Bulinski în rolul principal, rămîn de o valoare neprețuită (filmul s-a păstrat, din fericire), imaginile surprinse pe viu în Bucureștii anilor 1924—1925.

25 dec. 1925 Premiera la sala «Vlaicu» a filmului **Datorie și sacrificiu** de Ion Șahighian. Neobositul regizor de teatru și film realizează aici (cu concursul serviciului foto-cinematografic al armatei române), așa cum se scria în presă, «un film pregătit pentru educațiunea militară și patriotică a tineretului și în special a soldaților români, prin evocarea episoadelor eroice și a spiritului de sacrificiu pentru patrie». Interesant e faptul că în film (pentru prima oară la noi) sînt inserate actualități filmate în timpul războiului la Mărăști, Mărășești și Oituz. În ce privește intriga propriu-zisă, ea nu se abătea cu nimic de la șabloanele melodramelor vremii: amor, geologie, datorie, destin și, bineînțeles, un sfîrșit fericit.

28 martie 1927 Premiera la cinema «Volta-Buzești» a filmului lui Horia Igiroșanu, **Iadeș**. Definit rînd pe rînd de presă și de autori ca o «comedie dramatică», o «melodramă» sau o «satiră a moravurilor noastre contemporane», filmul ironiza «avaturile» unei fiice de moșier asaltată de diverși candidați. Acțiunea debuta la Ciorogirla, pentru a sfîrși la Veneția, cu un reconfortant happy-end.

23 sept. 1927 Spectacol de gală în prezența actorilor, la Capitol, cu filmul **Lia**, de Jean Mihail, o melodramă în care referirile la războiul mondial ocupau un loc de frunte. Reclama suna așa: «Mare eveniment artistic național. Acțiunea se petrece în cadrul timpurilor de azi și cu peisajele frumoase ale României Mari. Film cu caracter occidental. Subiect interesant. **Lux, fast, popor** (s.n.). Și ce e mai principal, jocul actorilor care este desăvîrșit». Producătorii filmului, doi capitaliști străini care creaseră o societate de producție Indro-Film, impuseseră în rolul principal o actriță germană, Lily Flohr. Criticile au fost împărțite, unele relevînd acuratețea fotografiei și frumusețea peisajelor (singurele care «jucau» bine, pare-se, în filmele românești ale acelei epoci), desființînd însă pe regizor și pe actori.

14 ian. 1928 Premiera comediei **Lache în harem**, la cinematograful «Mărioara Voiculescu», o farsă «orientală», pusă la cale de cîțiva «oameni de branșă» și cîțiva amatori «cu bani», o reclamă abia deghețată a unor filme comerciale (cafea, radio, etc.). Producătorii erau un cofetar și un cafegiu, care-și rezervaseră și un rol de compoziție. Puținul care a mai rămas din film amuză prin stîngăciile regiei «à la Mack Sennett» și ale interpreților neprofesioniști. Spectatorul de azi contemplă cu melancolie imaginile patinate de vreme ale ștrandului Floreasca, ale Parcului Libertății și terasei Piccadilly.

20 ian. 1928 Premieră la sala «Mărioara Voiculescu» a unei alte ecranizări după Caragiale, **Năpasta**, semnată de Eftimie Vasilescu și Gh. Popescu. Scenariul introducea în acțiune faptele «povestite» în piesă, așa cum avea să facă mai tîrziu Jean Georgescu în altă ecranizare a lui Caragiale. Filmul s-a pierdut și nu ne putem da seama de reușita încercării.

13 martie 1928 Premiera **Majorului Mura** la «Capitol». Critica e absolut unanimă în a recunoaște în acest vodevil cazon «cel mai bun film românesc de pînă acum». Sînt relevante, rînd pe rînd, meritele regizorului Ion Timuș și ale interpreților: Elvira Godeanu, Victor Antonescu, Marietta Sadova și Gh. Timică, ale operatorului Teo Schwedler și ale scenariului semnat de Jean Georgescu care, ca de obicei, și-a rezervat și unul din rolurile principale. Pe același Jean Georgescu aveam să-l regăsim pe ecran peste trei luni, în comedia **Așa e viața**, scrisă, realizată și interpretată de el, cu brio-ul și fantezia-i binecunoscute, în regia lui Marin Iorda.



Un film interzis de poliție,
la cererea mitropolitului
(George Aurelian în «Păcat»)

Primul film istoric sonor și cîntat: «Ciocoi»,
ultima parte a trilogiei haiducești semnată
de Horia Igiroșanu



8 decenii
de film românesc



Două cupluri de mari interpreți ai vremii:
Lisette Vere — Tony Bulandra în «Trenul
fantomă» și George Vrăca — Olga Porum-
baru în «Se aprind făcliile»



16 nov. 1928 Apare filmul turnat de Jean Mihail în studiourile de la Viena, **Povara**. Exterioarele fuseseră realizate în țară. Elvira Godeanu și V. Valentinianu jucau alături de un viitor interpret de la Hollywood, Oscar Beregi.

12 dec. 1928 La sala «Trianon», premiera coproducției româno-austriece: **Simfonia dragostei**, «film de autor» al regizorului Ion Șahighian. O melodramă sumbră, cu moșieri neaoși, boemă pariziană și reculegere la mănăstire (Govora), în care mureau, din diverse motive, mai toate personajele principale.

3 febr. 1929 Premieră la sala «Eforie»: **Iancu Jianu** de Horia Igiroșanu, primul film din seria dedicată de regizor haiducilor noștri.

30 nov. 1929 Premieră de gală la «Femina» a celui de al doilea film din seria «haiducească» a lui Horia Igiroșanu, **«Haiducii»**. Ziarele consemnează în 3 zile 50 000 de spectatori. Avem, în sfârșit, un western al nostru. Filmul este o producție mută, făcută cu mijloace modeste. Există însă multă bunăvoință și elan din partea realizatorilor și interpreților (chiar și a figuranților). Și asta se simte.

3 dec. 1929 **Venea o moară pe Siret**, ecranizare după Sadoveanu, realizată de Martin Berger, cineast german subvenționat de statul român, apare în premieră la «Capitol». Critica vremii, în cea mai mare parte, a întâmpinat filmul cu ostilitate, reproșând imixtiunea abuzivă a unor cinești străini în adaptarea unei opere de valoare a literaturii noastre, judecând aspru libertățile pe care și le-au permis adaptatorii.

17 febr. 1930 La cinema «Capitol», în completarea programului, iese în premieră documentarul romanțat al lui Jean Mihail, **Viața unui oraș**. Influențat de filmul lui Walther Ruttmann, **Berlin, simfonia unei metropole**, cineastul român încearcă și el o viziune cinematografică simfonică a capitalei noastre. E vorba de Bucureștiul din anii marelui crize economice, cu aspectele lui mai degrabă sumbre. Desigur, episoadele inițiale cu șomeri nu puteau fi pe placul cenzurii, care s-a grăbit să le taie.

29 oct. 1930 A doua aventură «românească» a domnului Martin Berger, cineast german «specializat» în literatura română: **Ciuleandra**, coproducție româno-germană, iese în premieră la «Capitol». E vorba de astă dată de **primul film vorbitor românesc** și de o **primă transpunere din Liviu Rebreanu**. Filmul era ratat sub ambele aspecte, fapt consemnat cu indignare de critici. Că publicul a dat năvală la început, este doar un explicabil fenomen de curiozitate, perfect justificat. Dar spectatorii s-au distrat copios auzind pe unii actori germani (distribuiți în rolurile principale de români) rostindu-și replicile în românește cu accentul lor prusac.

24 nov. 1930 Premieră la Select și Bulevard-Palace a **Paradei Paramount**, exemplu tipic de așa-zisă «versiune românească», realizată în Babelul de la Joinville. Rolul protagoniștilor români (Ion Iancovescu-Pola Illyer) se reducea la un comperaj mai mult sau mai puțin deghizat pentru introducerea în scenă a numeroase scheciuri jucate de actorii casei americane Paramount.

7 ian. 1931 Se dă în premieră la sala Femina **Ecaterina Teodorescu**, film sonor (cu dialog în inserturi) despre eroina de la Jiu. Este al cincilea film, între cele două războaie, care a evocat războiul din 1916—1918.

25 aprilie 1931 **Televiziune**, producție «românească» Paramount, iese în premieră la cinema Capitol. E vorba de o altă «versiune românească» a unui film american Paramount, în

care televiziunea e prezentată ca un subiect științifico-fantastic. Cel puțin de astă dată puteau fi auziți cum vorbesc pe ecran Vraca și Storin.

12 iulie 1931 La cinematograful Capitol apare primul jurnal de actualități românesc, sonor și vorbitor. El poartă emblema «**Carpathia**» și este realizat de «Artistic film» din București, în colaborare cu casa «Kofaton» din Budapesta.

12 ian. 1932 **Chemarea dragostei**, altă premieră românească la Capitol și Roxy, de astădată cu un film realizat în țară. Intitulat inițial **Rapsodia Română (III)** filmul oferea (a cita oară?) eterna poveste cu fata de la țară sedusă de un boier cinic și aruncată în «viltătoarea metropolei». Zbuciumul fecioarei abandonate era punctat de diverse arii de operă și pagini folclorice asigurate de popularul **Zavaldoc**.

11 apr. 1932 Premiera la cinema Regal a actor de revistă Constantin Tănase interpretază la Berlin o farsă cu intenții satirice, film care, cu un scenariu și un dialog ceva mai îngrijite, ar fi putut fi realmente amuzant. Proiectat azi, **Visul...** înseamnă mai ales prezența dinamică a inegalabilului nostru Tănase, apoi o serie de imagini pitorești ale Bucureștiului de la începutul anilor '30 și câteva secvențe interesante din primele studiouri de film vorbitor de la Berlin. Un truvai regizoral: dialogul din final dintre Tănase de pe ecran și cel din sală.

15 sept. 1933 La «Capitol», o altă «versiune românească» în premieră: **Trenul fantomă**. De astă dată realizată după un film maghiar, la Budapesta, de Jean Mihail. Filmul eziță între comedie muzicală, film polițist și film de groază, le ratează pe toate dar, sub raport tehnic, este impecabil. Meritul său principal este de a ne fi lăsat imaginea — și vocea — unor actori pe care nu-i vom mai vedea în filmul românesc: Tony Bulandra, G. Storin, Dida Solomon-Calimachi.

29 iunie 1934 Ultimul film al lui H. Igiroșanu, **Insula șerpilor**, era inspirat de aventurile (care umpleau ziazele vremii) ale banditului Terente. Filmul fusese turnat în bălțile Dunării și în Insula Șerpilor.

7 febr. 1935 Premieră la ARPA: **Bing-Bang**, «humorescă muzicală», scrisă, realizată și interpretată de celebrul cuplu de comici de revistă Stroe și Vasilache. Filmul părea a fi o reclamă de lung metraj pentru Loteria de Stat, dar era, din fericire, presărat cu gaguri și melodii antrenante și cu un fel de umor amar specific Bucureștiului din anii crizei (eroi: doi bravi șomeri care se hrăneau mai mult cu iluzii și serenade). Lângă ei, cîteva comici populari ai vremii (Silly Vasiliu, Gr. Vasiliu-Birlic, Nora Piacentini, Nutzi Pantazi) asigurau un antren și o omogenitate care s-au tradus printr-un enorm succes de public. Și asta într-o săliță de mîna a doua (căci directorii elegantelor săli de premieră n-avuseseră curajul să-l programeze), unde a rulat fără întrerupere, de la premieră, timp de 28 de zile, depășind, ca număr de zile și spectatori, producții străine de anvergură ca Anna Karenina, Cruciadele, Învierea, etc.

13 nov. 1937 După doi ani de tăcere, filmul românesc dă noi semne de viață. E drept, nu prea îmbucurătoare. Căci premiera «**Doamnei de la etajul III**», comedie muzicală, cu un scenariu și o regie (de import) lipsită de profesionalism, a compromis și prezența pe afiș a unor nume ca Mihai Popescu, Vasiliu-Birlic și Misu Fotino.

10 nov. 1939 După alți doi ani, filmul românesc este prezent pe ecran cu «**Poveste tristă**» (premiera la **Select**),



Printre «Vagabonzii de la Cărbuș» îl veți recunoaște oare pe tînărul actor, totodată co-autor al filmului, operatorul Ion Cosma? (dreapta sus)



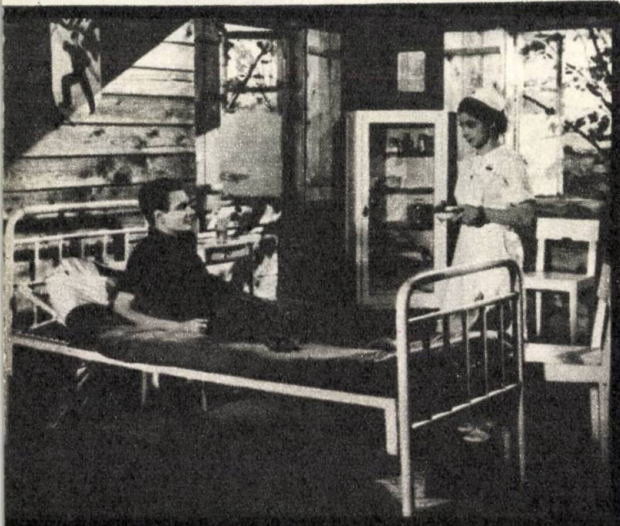
În revista de specialitate a epocii, era numită «fermecătoarea protagonistă». De acord! (Dina Cocea în «O noapte de pomină»)

«Poveste tristă» cu Mica Lucienne. S-ar putea intitula și trista poveste a filmului românesc de altădată.



8
decenii
de film românesc

Ecranizarea a fost începută în 1944 și prezentată publicului în '46 («Visul unei nopți de iarnă»)



Romantismul celor dintii... («Răsună valea»)

...convingeri în mers («Desfășurarea»)



DIN TRAI UNEI CINEM 1944-



Mai mult decât filme — care să conțenească valori și să ofere direct puncte de plecare pentru viitoarea școală națională — epoca pionieratului a produs oameni de cinema în înțelesul deplin al noțiunii. Cea mai bună dovadă e că slujitorii filmului românesc formați în prima jumătate a secolului au fost aceia care au susținut lansarea noii noastre cinematografii, au produs primele ei lucrări reprezentative, au format noile generații de realizatori, deschizând calea înnoirilor. Axate strict pe aceste idei și pe evenimentele pe care le ilustrează, notele de mai jos nu se vor deci o cronică istorică completă, ci doar punctajul unei traiectorii.

mătate a secolului au fost aceia care au susținut lansarea noii noastre cinematografii, au produs primele ei lucrări reprezentative, au format noile generații de realizatori, deschizând calea înnoirilor. Axate strict pe aceste idei și pe evenimentele pe care le ilustrează, notele de mai jos nu se vor deci o cronică istorică completă, ci doar punctajul unei traiectorii.

1944 — 1945.

Aspecte ale Bucureștiului după In-

surecția națională armată anti-fascistă și anti-imperialistă de la 23 August 1944, participarea armatei române și efortul economic al țării în sprijinul războiului antifascist, manifestațiile populare sau oficiale din timpul cuceririi puterii democrat-populare au fost filmate, pentru jurnalele de actualități și pentru arhivă de către Ion Cosma, Ovidiu Gologan, Ilie Cornea, Constantin Dembinschi și alți operatori cu vechi state de serviciu în cinematografie. Primele documentare propagandistice realizate sub îndrumarea Partidului Comunist Român sînt semnate de Jean Mihail și Paul Călinescu, cel dintîi cunoscut încă din perioada filmului mut, al doilea reprezentînd cinematografia românească la Veneția, în 1939, cu un docu-

care relua tema fetei de la țară sedusă și atrasă în «viltoarea capitalei». Dar adevărata «poveste tristă» era cea a filmului însuși. Realizatorul Cornel Dumitrescu, un pasionat și priceput tehnician al filmului, silit din lipsă de bani să cumuleze funcțiile de regizor, scenarist, operator, actor, machior, etc. după ce și-a dus filmul pînă la capăt printr-un adevărat miracol, avea să-l vadă oprit de cenzură ca «imoral». Abia după îndelungi pertractări, el capătă viza cuvenită. Povestea filmului românesc ajuns în acest stadiu era, într-adevăr, nespuse de tristă...

29 nov. 1939 Și totuși anul 1939 avea să fie un an de răscruce în zbu-ciumata istorie a filmului românesc antebelic. Un veritabil reviriment — datorat și creării la București a unui laborator modern de dezvoltare și copiere — marchează în ultimele luni cele două realizări ale lui Ion Șahighian, prezentate la scurt interval. Prima era **O noapte de pomină** (premiera la ARO), comedie scrisă de Tudor Mușatescu special pentru film, în interpretarea unui ansamblu actoresc de prima mînă. Un scenariu minor, dar care avea haz, duioșie și, mai ales, dialogul plin de savoare al lui

Mușatescu. Timică era inegalabil, iar Dina Cocea dovedea nebanuite aptitudini de stea de revistă.

4 dec. 1939 Premiera la Capitol al celui de al doilea film al lui I. Șahighian, «**Se aprind făcliile**», o dramă după o năvelă de N. Porsena, în care regizorul, în ciuda intrigii convenționale și melodramatice, realizase un ton discret, datorită unei sobre interpretări actorești și calității imaginii și scenografiei.

22 martie 1943 Eveniment artistic: premiera la ARO a filmului lui Jean Georgescu, **O noapte furtunoasă**. Se poate vorbi, în sfîrșit, despre primul nostru film cu adevărat reușit din toate punctele de vedere, cu o atmosferă admirabil reconstituită, cu tipuri de antologie și o desfășurare a acțiunii, trepidantă. În ciuda eternelor greutăți materiale (aggravate de starea de război), cu prețul unor eforturi de nelmaginat, cineastul reușește o ecranizare model pentru toți cei care vor încerca în viitor să-l transpună pe Caragiale.

Cinematograful românesc ieșea, în sfîrșit, din copilărie. La 50 de ani.

Era și timpul

Constantin POPESCU

LECTORIA CINEMATOGRAFII -1975

mentar despre Tăra Moților.

1946—1949 Modificarea de optică și de ton se produce mai mult sau mai puțin firesc. În peliculele semnate de Jean Mihail — «**Rapsodie rustică**» sau «**Cu fruntea în soare**» — mutația este mai puțin convingătoare: înscenări semănătoriste și filmări convenționale cu brigadierii de paradă. În schimb, un film cum este «**Agnita-Botorca**» de Paul Călinescu reprezintă efectiv actul de naștere, în 1947, al reportajului realist și angajat, indicînd o zonă tematică predilectă și o orientare estetică nouă.

Afirmînd că noua noastră cinematografie a fost lansată și susținută timp îndelungat de către vechii slujitori ai ecranului românesc, ne referim de asemenea la filmele de ficțiune, dar și în acest domeniu se impun unele disocieri. În anumite contribuții istoriografice necritice, se trece peste faptul că în același an, 1946, a fost prezentat în premieră un film de ficțiune cu elemente inedite, cu multe ferestre deschise spre tipologia și atmosfera autentică a Bucureștiului de altădată — «**Visul unei nopți de iarnă**» de Jean Georgescu — și un alt film în întregime handicapat de convenționalismul aristocratic și desuet al perioadei anterioare: «**Pădurea îndrăgostiților**» de Cornel Dumitrescu.

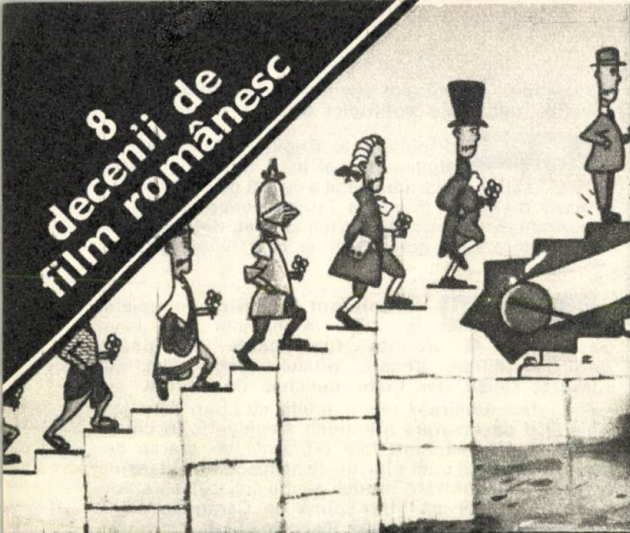
Naționalizarea mijloacelor de producție cinematografice și a difuzării filmelor, înființarea societății de stat «Romfilm» creează o bază politico-economică nouă cinematografiei naționale. Îi va urma construirea



Noile surse ale satirei («Directorul nostru»)

Lumea baladei românești («Moara cu noroc»)





Primii lauri de aur («Scurtă istorie»)



Drumul spinos al înțelegerii («Poveste sentimentală»)

Patimi pe șantier («Partea ta de vină»)



Centrul de producție de la Buftea încă din primii ani de economie socialistă planificată, expresie a preocupării partidului și statului pentru punerea în valoare a tuturor virtuților creatoare ale poporului.

1950. «Răsună valem», film de ficțiune al regizorului Paul Călinescu, care semnase «Agnita-Botorca» cu trei ani înalnte, nu apare după un «vacuum», ci urmează unei perioade contradictorii, dar active, din care n-au lipsit realizările inovatoare. De altfel, chiar în «Răsună valem», Paul Călinescu a adus ecourile întâlnirilor sale anterioare cu brigadierii muncii voluntare, gustul pentru ambiantele autentice de șantier, romantismul agitatoric, dar a cedat, în alte momente, pitorescului tradiționalist sau a preluat modalitatea estradistică de a face satiră.

1951. Are loc premiera filmului «În sat la noi», semnat în colaborare de către Jean Georgescu și Victor Iliu, film de formulă incertă, inspirat de prefacerile revoluționare din lumea satului. În distribuție, alături de Constantin Ramadan, un debutant: Liviu Ciulei. Întâlnirea celor doi regizori, pe care stilistic nimic nu părea să-i apropie, nu rămâne fără urmări. Ea începe să reprezinte un efort conjugat pentru apropierea filmului românesc de realitățile social-politice și este totodată gestul prin care un regizor cu experiența lui Jean Georgescu susține lansarea unui cineașt afirmat și el, în calitate de critic și operator, dinainte de eliberare: Victor Iliu. Întâlnirea fusese pregătită, într-un fel, și de o parte și de alta, pe tărîmul documentarului. Deși autor prin excelență de comedii, Jean Georgescu cutreierase țara, filmându-i bogățiile și oamenii, într-un moment de mari prefaceri: «Petrolul» (1949) și «Pădurile» (1950). Victor Iliu realizase un documentar-portret și monografie — «Scrisoarea lui Ion Marin către Scinteia» (1949). Frecventarea documentarului este, momentan, singurul nostru racord cu preocupările lumii cinematografice: sintem în plină expansiune a neorealismului. Altminteri, realitatea din jur, lumea străzii, a cartierelor vechi sau noi, cu tipologia lor specifică, nu intră încă în ecuația autorilor. O șansă nouă de apropiere de această lume o reprezintă activitatea studioului «Alexandru Sahia», unde se produc primele documentare reprezentative ale lui Ion Bostan, Mirel Ilesiu și ale altora.

1952. În anul următor, Jean Georgescu și Victor Iliu lucrează separat, dar lor li se datoresc toate cele trei titluri de filme prezentate în premieră: Jean Georgescu reanșează pe ecrane creația sa din 1942, «Noaptea furtunoasă», însoțită de un film-scheci realizat după trei schițe ale lui Caragiale — trei bijuterii de epocă: «Vizita», «Lanțul slăbi-

Comicul tandru și burlesc



ciunilor» și «**Arendașul român**». Victor Iliu realizează «**Mitrea Cocor**», într-o nouă companie, cu regizoarea de teatru Marietta Sadova. Este prima lucrare de oarecare anvergură epică. Scenografia: Liviu Ciulei.

1954. După doi ani, Victor Iliu își continuă exercițiile, alături de alt regizor de teatru, Sică Alexandrescu, semnând un film-spectacol, tot după Caragiale, «**O scrisoare pierdută**», în timp ce Jean Mihail continuă să nu ne convingă: «**Brigada lui Ionuț**».

1955. Este de-abia acum momentul de vîrf în creația regizorilor din prima generație: Paul Călinescu prezintă în premieră «**Desfășurarea**», iar Jean Georgescu — «**Directorul nostru**», lucrări antologice, limpede definite ca gen, tematic și stilistic. Punctul de sprijin e, în primul caz, literatura lui Marin Preda, în al doilea — tradiția transfigurată a teatrului satiric și a comediei cinematografice. Totuși, din întreaga noastră filmografie, «**Desfășurarea**» rămîne și azi cel mai bun film de caracter din lumea satului (în rolurile principale, Colea Răutu, Ernest Maftei, Nucu Păunescu), iar «**Directorul nostru**» o demonstrație încă neegalată a resurselor noi ale comicului satiric (în distribuție, Grigore Vasiliu-Birlic și Al. Giugaru).

Coincidență cît se poate de semnificativă în același an își anunță intrarea în scenă o nouă serie de regizori, absolvenți ai Institutului, nou creat, «de artă teatrală și cinematografică». Intrarea este lipsită de solemnitate, fiind vorba de un scurt-metraj: «**La mere**» de Iulian Mihu și Manole Marcus. Modestia proporțiilor e compensată de calitățile fără precedent ale narațiunii cinematografice, în care virtuțile expresive ale cadrului, ale plein-air-ului, ale interpreților (Silvia Popovici și Nicolae Prăida), ale montajului și contrapunctului audio-vizual sînt puse în valoare.

1957. Centrul de producție de la Buftea lucrează cu întreaga sa capacitate, se atinge nivelul de 9 premiere cu filme de lung-metraj anual. Dar revelațiile momentului vin de la generația intermediară, formată la școala celorlalte arte românești. Victor Iliu prezintă în prima lună a anului «**Moara cu noroc**», Ion Popescu-Gopo obține, în mai, Marele premiu la Cannes cu filmul de desen animat «**Scurtă istorie**», iar Liviu Ciulei, care debutase ca actor și scenograf de film sub regia lui Victor Iliu și făcuse asistentă de regie la «**Moara cu noroc**», apare pe ecrane, în octombrie, ca regizor, cu «**Erupția**».

Moment de clarificare a opțiunilor și șanselor. La primul său film de lung metraj realizat independent, Victor Iliu apelase la sursa care se dovedise mai generoasă în realizările autohtone cele mai conclu-



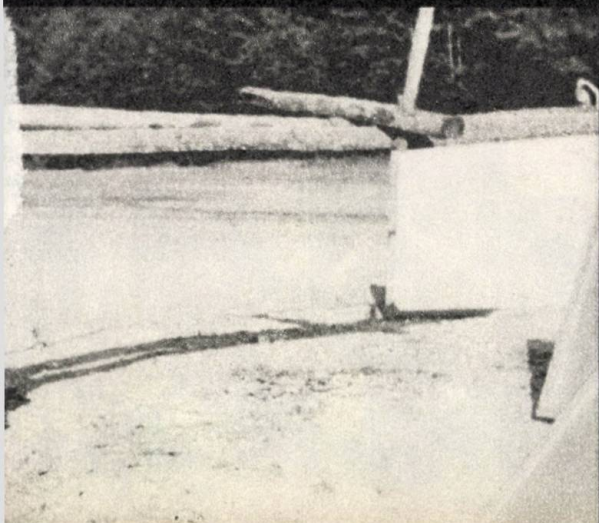
Filmul, act de cultură («Pădurea spînzuraților»)



O notă personală pe o temă majoră («Duminică...»)

Dialogul generațiilor («Meandre»)

(«Un surîs în plină vară»)



8 decenii de film românesc



Puterea de a reconstitui adevărul («Puterea și...»)



Vocația filmului istoric («Mihai Viteazul»)

Răspunderea față de sine însuși («Drum...»)



dente: literatura clasică. Îi secondaseră cîțiva colaboratori care vor deveni nume de prestigiu ale filmului românesc: scenaristul Titus Popovici, alături de Al. Struteanu și operatorul Ovidiu Gologan. Ecranizarea nuvelei «La moara cu noroc» de Ion Slavici putea fi punctul de plecare al unor specii cinematografice de mare originalitate și succes: filmul epic baladesco, filmul de analiză psihologică, cu atmosferă de epocă, valorificînd fotogenia specifică a locurilor și a peisajului românesc.

Reactualizînd pe sol propriu și în termeni specifici antinomia inițială a cinematografului (Méliès-Lumière), debutul lui Liviu Ciulei, după Victor Iliu, sugerează a doua mare cale de urmat pentru cinematografia noastră: alături de ecranizările din literatura clasică, contactul direct cu realitățile sociale ale prezentului. «Erupția» este implicit o replică la «Moara cu noroc», echivalentă ca forță dramatică și expresivitate plastică, deși nu în registrul picturalității clasice, ci al unei imagini moderne, cu tente de gri-uri adecvate peisajelor industriale (operator Grigore Ionescu).

1959. Abia la patru ani după scurt-metrajul de debut, Iulian Mișu și Manole Marcus, încă în tandem, se află pe ecrane cu primul lor lung-metraj: «Viața nu iartă», inspirat de trei schițe ale lui Al. Sahia. Virtuozitate eseistică, prefigurînd parcă performanțele expresive ale noului val francez: fluxul memoriei unui intelectual care evocă perioada dramatică din preajma celui de-al doilea război mondial. Nu este însă mai puțin adevărat că acest film — cu sensibile ecouri expresioniste — prezintă noile serii de realizatori în aceeași expectativă față de tematica actualității imediate, ceea ce «nu iartă» nici o generație de cinești. Mai mulți regizori debutează cu filme meritorii, dar fără brilianță.

1960. Schimbare de ritm. La interval de un singur an — două filme citabile: «Valurile Dunării» de Liviu Ciulei — scenariul Titus Popovici și Francisc Munteanu — și «Secretul cifrului» de Lucian Bratu. Sînt, respectiv, primul film istoric veridic și artistic convingător inspirat dintr-un episod al Insurecției naționale din 1944 și primul, iar pentru mulți ani singurul nostru film polițist care va putea fi reluat în programare.

1961. Noul ritm pare să se confirme. După încă un an, alte două filme memorabile: «Se-
tea» de Mircea Drăgan și «Cînd primăvara e fierbinte» de Mircea Săucan continuă, în modalități diferite, suita deschisă de «Valurile Dunării», înfățișînd, în lumea satului, momente din epopeea eroică a revoluției populare condusă de Partidul Comunist Român.

Permanența clasicilor



1962.

La 7 ani de la absolvire, Iulian Miha prezentă primul său film de actualitate, totodată lucrarea sa cea mai omogenă — **«Poveste sentimentală»**: un nou tip de dramă, a intelectualului angajat, o gamă de caractere pregnante din mediul urban (scenariul Horia Lovinescu, printre interpreți — Emil Botta, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc), un peisaj insolit din Delta Dunării, cu o remarcabilă funcție dramatică (imaginea Al. Întorsureanu).

1963.

Debutază, în ianuarie, cu un film de actualitate, **«de șantier»** și de dezbatere morală, regizorul Mircea Mureșan: **«Partea ta de vină»**. Filmul său mai prilejuiește debutul scenaristului Petre Sălcudeanu, alături de Francisc Munteanu, și al actorului Sebastian Papaiani în rolul principal.

În noiembrie, are loc premiera filmului **«Tudor»** de Lucian Bratu, după un scenariu de Mihnea Gheorghiu, cu Emanoil Petruț și George Vraca în rolurile principale: film oratoric-patetic despre conducătorul marii mișcări de la 1821, relansând tematica epopeii naționale inaugurată în 1912 cu **«Independența României»**. Succes de public record.

În ianuarie al aceluiași an apare revista **«Cinema»**. În decembrie ia ființă Asociația cineaștilor.

1964.

Două noi promisiuni în filmul de actualitate, Geo Saizescu debutează cu lungmetraj **«Un suris în plină vară»** (comicul tandru, și burlesc), iar Savel Stîpîl dă lucrarea sa cea mai reprezentativă — **«Anotimpuri»** (eseistică delicat-meditativă).

La primul Festival național al filmului de la Mamaia, **«Tudor»** obține Marele premiu. Victor Ilie premiul pentru regie cu **«Comoara de la Vadul Vechi»**, iar Geo Saizescu — premiul criticilor și al revistei **«Cinema»** pentru filmul său de debut.

1965.

Au loc 14 premiere cu filme de ficțiune de lung-metraj într-un an.

Cea mai impresionantă creație cinematografică a deceniului, însemnat act de cultură, adevărată sinteză barocă de virtuozități, ecranizarea romanului **«Pădurea spinzuraților»** de Liviu Rebreanu, în regia lui Liviu Ciulei, cu scenariul lui Titus Popovici și imaginea lui Ovidiu Gologan, avînd în distribuție pe Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ștefan Ciobotărașu, Emil Botta, György Kovacs, Gina Patrîchi, Ana Szeles și alții, obține Premiul pentru cea mai bună regie la Festivalul internațional de la Cannes și Marele premiu la Festivalul național de la Mamaia.

Ion Popescu Gopo și Manole Marcus își împart, la Mamaia, Premiul pentru regie, obținut respectiv prin **«De-aș fi Harap Alb»** după Ion Creangă și **«Cartierul veseliei»**, după un scenariu de Ioan Grigorescu.



Primul serial românesc («Haiducii»)



Politic înseamnă adeseori polemic («Subteranul»)

Decizie stilistică («Nunta de piatră»)

(«Răscoala»)



8 decenii de film românesc



Înnobilarea unui gen («Cu mâinile curate»)

Revirimentul comediei («Astă seară...»)



1966. An al filmului eseistic și de inovare a limbajului cinematografic. Lucian Pintilie debutează în regia de film cu «**Duminică la ora 6**», imprimând o puternică notă personală în tratarea unei tematici care, după 1960, a prilejuit unele din cele mai izbutite creații ale cinematografului național: lupta Partidului Comunist Român în anii ilegalității. Pe aceleași coordonate tematico-stilistice, se remarcă «**Procesul alb**» de Iulian Mihu, după romanul «**Șoseaua Nordului**» de Eugen Barbu, în timp ce Mircea Săucan realizează un film de atmosferă și de dezbatere intelectuală contemporană: «**Meandre**», după un scenariu de Horia Lovinescu.

Tradiția filmului epic se menține însă fermă pe poziții, mai mult, se afirmă în noi specii: «**Răscoala**», ecranizare de către Mircea Mureșan a romanului lui Liviu Rebreanu, premiată la Cannes, și primul episod din serialul de aventuri «**Haiducii**» de Dinu Cocea, după scenariile lui Eugen Barbu, în colaborare cu Mihai Opris.

La al treilea Festival național de la Mamaia, premiul criticii și al revistei «Cinema» este atribuit documentarului «**Cazul D**» de Al. Bolangiu. Georges Sadoul scrie despre «școala documentarului românesc».

1967. Primul an în care se poate semnala un grupaj de filme de actualitate, marcând o angajare politico-estetică mai netă și mai concludentă a autorilor în dezbaterile problemelor morale ale colectivității socialiste, a unor procese sociale și conflicte specifice: «**Diminețile unui băiat cuminte**» de Andrei Blaier, cu un scenariu de Constantin Stoiciu, «**Un film cu o fată fermecătoare**» de Lucian Bratu, cu scenariul lui Radu Cosașu și mai ales «**Subteranul**» de Virgil Calotescu, după scenariul lui Ioan Grigorescu.

Filmul dramatic-spectacular «**Dacii**» de Sergiu Nicolaescu — scenarist Titus Popovici — reia de la începuturi firul epopeii naționale, confirmând prin marea sa succes de public interesul excepțional al spectatorilor pentru tematica istorică, pentru ideile demnității și independenței naționale. Sergiu Nicolaescu, realizator și interpret al propriilor sale filme, provenit dintre documentariști și cu studii politice, intră în primul plan al atenției producătorilor și publicului.

1968. Primul film semnat de Malvina Urșianu: «**Gioconda fără suris**». Încă un pas pe drumul puțin umblat al filmului dramatic, de analiză a psihologiilor și caracterelor contemporane. În rolul principal: Silvia Popovici.

1969. După o întrerupere de mai mulți ani, care a slăbit competiția pentru calitate și

Biografii contemporane



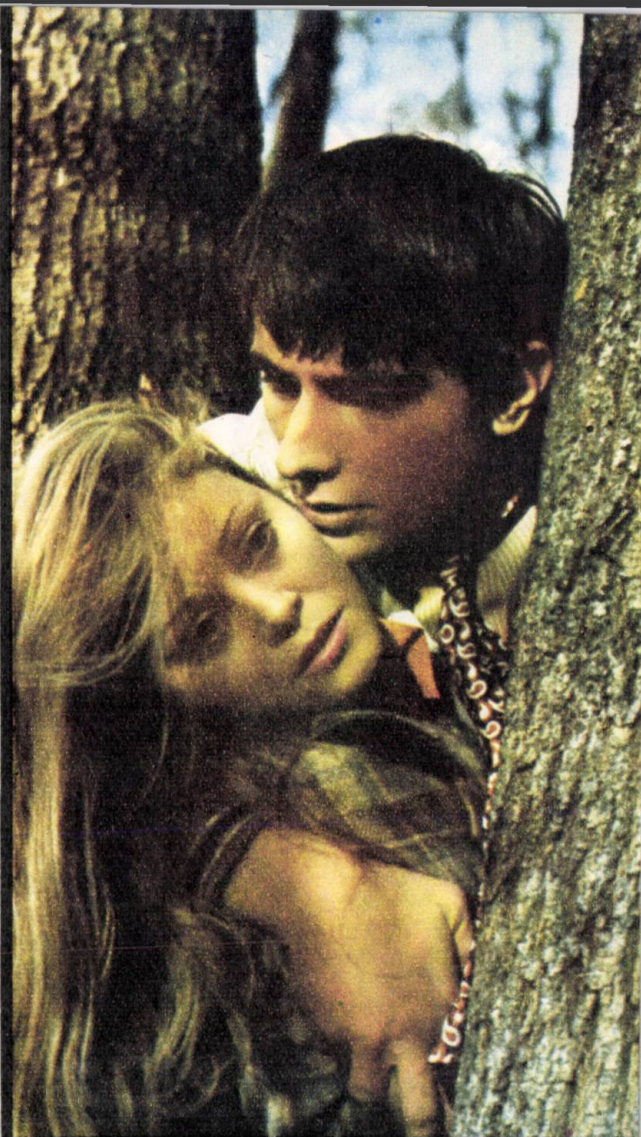
autodepășire, secția de regie de film a Institutului de artă teatrală și cinematografică lansează noi serii de realizatori. Din nou în așteptare, înregistrăm succesul documentarului «**Cîntecele Renașterii**» de Mirel Ilieșiu, care obține distincția supremă la Festivalul de la Cannes — «La Palme d'Or». Alte filme nu ni se impun, poate și pentru că, din cele zece premii ale anului, doar trei sînt de actualitate.

1970. Numărul filmelor de actualitate este riguros același: 3. Dintre acestea, unul este polițist («**Simpaticul domn R**»), al doilea deschide un serial umoristic («**B.D. intră în acțiune**»). Al treilea, de fapt primul, fiind prezentat în ianuarie, este «**Reconstituirea**» de Lucian Pintilie, cu un scenariu scris de regizor împreună cu Horia Pătrașcu. În distribuție: George Mihăiță, Vladimir Găitan, Emil Botta, George Constantin, Ileana Popovici, Ernest Maftei.

1971. **Februarie:** premiera filmului în două serii «**Mihai Viteazul**» de Sergiu Nicolaescu, lucrarea cea mai reprezentativă dintre producțiile dedicate epopeii naționale. Scenariul: Titus Popovici, în rolul titular: Amza Pellea, imaginea: George Cornea. Se confirmă interesul unanim al publicului față de tematica patriotică și capacitatea studiourilor noastre de a realiza, la un înalt nivel profesional, filme de mare anvergură.

Martie: are loc întâlnirea secretarului general al Partidului Comunist Român, **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, cu creatori din cinematografie. În ampla sa expunere, conducătorul partidului și al statului, a apreciat stadiul în care se află cinematografia românească, realizările sale, formulînd cu toată claritatea cerințele dezvoltării sale viitoare. Moment crucial pentru crearea condițiilor unei afirmări depline a școlii naționale de film: se indică necesitatea sporirii volumului producției pînă la nivelul a 25-30 filme anual, precizarea direcțiilor tematice și a finalității educative, îmbunătățirea metodelor de lucru asupra scenariilor și a structurilor organizatorice ale cinematografiei. «**Trebuie să începem prin a supune cinematografia noastră unui tratament de întinerire**», spune tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Mai: Tinerii cinești, absolvenți ai I.A.T.C., se impun atenției printr-un documentar de lung-metraj semnat de cinci regizori: «**Apa ca un bivoli negru**» de Dan Pița, Mircea Verolu, Andrei-Cătălin Băleanu, Petre Bokor și Yosuf Aidahi. Toți foști elevi ai lui Victor Iliu, autorii dedică filmul lor de debut profesorului. Act de angajare civică exemplară, prilejuit de marile inundații din anul precedent, filmul ilustrează o vocație ieșită din comun a autenticității, sensibilitate față de dramele oamenilor simpli și față de



Un ritual vechi, un cod nou («De bună voie...»)

Trecutul din unghiul prezentului («Felix și Otilia»)



«Trecătoarele iubiri»

8 decenii de film românesc



Risul ca formă de protest («Actorul și sălbaticii»)

Elogiul eticii muncitorești («Un zîmbet...»)



A condamna, a afirma («Ilustre cu flori de cîmp»)



marile preocupări ale colectivității, capacitatea de inovare a limbajului cinematografic. Un nou nume cu autoritate precece, într-o galerie prestigioasă: operatorul Iosif Demian.

1972. Cadru nou și metode îmbunătățite de colaborare între producători și realizatori: iau ființă, prin descentralizare, patru case de filme pentru lung-metraje, alături de cele două studii specializate în filme scurte: «Alexandru Sahia» și «Animafilm». Creatorii au legătură directă cu conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste.

Largă deschidere a orizontului tematico-stilistic al filmului românesc, accentul convenit asupra preocupărilor actualității, evidente cîștiguri în ordinea angajării politico-estetice a cineaștilor: filmul politic, în accepția evoluată, deplină, a noțiunii — «**Puterea și Adevărul**» de Manole Marcus, după scenariul lui Titus Popovici; filmul de dezbateră etică — «**Drum în penumbră**» de Lucian Bratu; revirimentul comediei de actualitate — «**Astă seară dansăm în familie**» de Geo Saizescu, după scenariul lui Ion Băieșu; reluarea, după o îndelungată pauză, a ecranizărilor din literatura clasică — «**Felix și Otilia**» de Iulian Mihu, cu un scenariu de Ioan Grigorescu, după George Călinescu; relansarea filmului de aventuri, într-o formulă nouă, cu implicații politice și culoare de epocă: «**Cu miinile curate**» de Sergiu Nicolaescu, scenarist — Titus Popovici.

1973. Realizările cele mai reprezentative ale tinerilor cineaști se situează, cu un plus de decizie ideatică și stilistică, pe cele două mari direcții semnalate încă de la începutul noii noastre cinematografii: ecranizările din literatura clasică — «**Nunta de piatră**» de Dan Pita și Mircea Veroiu, după două schițe de Ion Agârbiceanu — și problematica politico-morală a actualității: «**Viforita**» de Mircea Moldovan cu un scenariu de Petre Sălcudeanu. Regizorii care au debutat la începutul anilor '60 propun noi diversificări tematice — filmul istorico-biografic «**Ciprian Porumbescu**» de Gheorghe Vitaniș, filmul serial muzical pentru copii, pe teme de basm și fabulă — «**Veronica**» de Elisabeta Bostan.

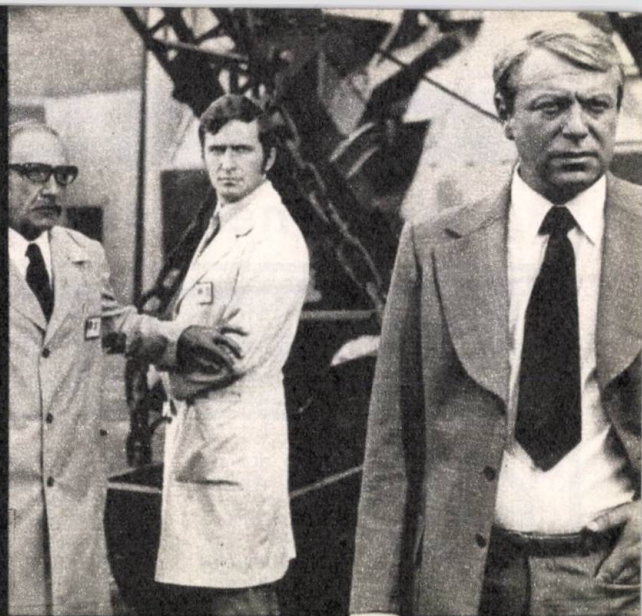
1974. Secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele republicii, **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, se întâlnește cu membrii Consiliului Asociației cineaștilor, aleși la a doua Conferință națională, din luna aprilie a acestui an. Expunere programatică asupra îndatoririlor cinematografiei naționale, exemplu de întrunire dialectică marxistă

a exigențelor politico-ideologice cu cele estetico-organizatorice: «**Avem, cred, toate condițiunile pentru a ne propune o dezvoltare mai accentuată a activității cinematografilor, atât în privința conținutului, cât și a calității artistice — deosebit de importantă pentru atractivitatea oricărui film. Dumneavoastră știți că și o idee bună, dacă e prezentată într-o formă plictisitoare, poate avea, cîteodată, o influență mai rea decît dacă n-ar fi prezentată deloc. Pe lîngă conținutul de idei — care trebuie să stea permanent în atenția noastră — este necesar să avem în vedere că filmul își are legile lui artistice**». Disocieri de cea mai mare importanță principală și metodologică, solicitînd «**filme de mare valoare**», «**opere valoroase**», «**filme cu adevărat bune**» și nu «**filme de ocazie**».

Dintre cele 17 premiere ale anului se evidențiază îndeosebi o suită de filme politice, cu caracter de dezbateri polemică, ideologică și etică: «**Trecătoarele iubiri**» de Malvina Ursianu, «**Proprietarii**» de Șerban Creangă, după un scenariu de Mihai Creangă, «**Trei scrisori secrete**» de Virgil Calotescu, după scenariul lui Platon Pardău, «**De bună voie și nesilit de nimeni**» de Maria Callas-Dinescu, după scenariul lui Domokos Géza, «**Un zîmbet pentru mai tîrziu**» de Al. Boiangiu, după un scenariu de Mihai Caranfil. Deși inegal definite dramatic și stilistic, ele marchează pentru prima dată un sincronism de preocupări cu dezvoltările cele mai semnificative ale cinematografului contemporan.

1975. Stagiune-record: 12 premiere românești în primele șase luni ale anului. Opiniile criticii și preferințele spectatorilor, fără a propune ierarhii unice, oferă judecății prezentului și viitorului, în primul rînd, filmele inspirate din problematica morală a tinerei generații — «**Filip cel bun**» de Dan Pita, scenariu Constantin Stoiciu, imaginea Florin Mihăilescu, cu Mircea Diaconu în rolul titular, «**Ilustrate cu flori de cîmp**» de Andrei Blaier, o nouă creație distilînd în forme inedite sugestiile trecutului revoluționar — «**Zidul**» de Constantin Vaeni, după scenariul lui Dumitru Carabăț și Costache Ciobotar, filmul istoric spectacular, «**Stefan cel Mare — Vaslui 1475**» de Mircea Drăgan, un film de epocă, cu mare succes de public, «**Actorul și sălbaticii**» de Manole Marcus, după un scenariu de Titus Popovici, cu Toma Caragiu în rolul principal, și o nouă invitație la comedie semnată de regizorul Mircea Moldovan și Petre Sălcudeanu, «**Toamna bobocilor**». Toate anunțînd, poate, o primăvară pentru care s-au semnalat mai multe rîndunele.

Valerian SAVA



Răspunderea stăpînilor («Proprietarii»)

Adevărul mai presus de sine («Trei scrisori secrete»)



Oameni fără fard («Filip cel bun»)



Anticinematografia

Deocamdată e o ipoteză.
Dar într-o bună zi...



Dacă există antimaterie — și fizicienii au dovedit-o, după cit se pare, experimental — alcătuită din antiparticule, înseamnă

că există și o antilume, în care trebuie să ființeze o anticinematografie. Evident, aceasta nu implică filme care întâi sînt văzute și de-abia după aceea sînt create, nici scenarii care întâi sînt transpuse pe peliculă și după aceea sînt luate în discuție, ci are doar unele aspecte esențiale contrarii celor cunoscute de noi. Savanții au căzut de acord cu ideea că ionii din antimaterie nu se deosebesc de cei din materie decât prin faptul că au sarcină electrică negativă, iar legile fundamentale ale atomilor nu sînt diferite de ale atomilor normali. Prin urmare e probabil că, pe antitărîmul de care vorbim, creațiile cinematografice sînt proiectate de la coadă la cap, ceea ce, după cum se știe, ar avea efecte dintre cele mai atrăgătoare și în cazul unor producții de pe ecrane normale.

E, deopotrivă, posibil, ca acolo, în acel tînut ipotetic, scenariile să fie un fel de antiliteratură; dar nici o atare împrejurare nu obturează înțelegerea noastră, căci cite exemple din lumea cunoscută n-avem, oare, la îndemînă?

Acum să ne închipuim antiprosesul de creație. Vasăzică, anticriitorul vine la anticasa de filme,

unde i se acceptă numaidecît antilucrarea, introducîndu-se imediat în producție. Contrar celor ce se petrec în realitatea știută, antiregizorul își ia un răgaz extrem de lung pentru a medita asupra temei, distribuției, stilului, mesajului, atmosferei, după care antiactorii, adică diletanți care nu numai că n-au jucat niciodată, dar nici nu s-au dus în viața lor la cinematograful, se apucă să citească întregul scenariu, ca să știe despre ce e vorba, să învețe întregul rol și apoi să repete luni de zile variantele eventuale ale Intruchipării.

Au loc, pesemne, pe platou, dialoguri de acest tip:

Antiregizorul: Stai pe șa cu spatetele la capul calului și gonește-l înapoi.

Antiactorul: Aș putea s-o fac, dar viziunea mea creatoare pe deplin încheiată și metodologia mea personală nu-mi îngăduie să încalec dobitocul, sarcina aceasta îi incumbă cascadorului; eu, în răstimp, voi intona un bocet și voi privi, pierdută în plăc.

Antiregizorul: Atunci cum te vei întîlni cu antiactrița, pe care o iubesti și către care galeopezi ca s-o iei în brațe și s-o săruți?

Antiactorul: Nu e nevoie de toate aceste gesturi antihigienice. Eu voi schita, de la distanță, semnul îmbrățișării, ea asijderarea, ne vom face bezele, care sînt, în orice caz, mult mai antiseptice și apoi vom galopa pedestri și fericiți prin peisaj, în timp ce cascadorul va sări cu calul

în prăpastie, unde-l așteaptă șeful de producție cu onorariul zilei de filmare în plic.

Antioperatorul lucrează atît de iute încît nu mai e timp să se schimbe unghiurile de filmare și planurile diferă doar prin atmosferă, ori prin ritm, ori prin rostiri sau tăceri. La anticomedii se folosesc, în general, antigaguri, ca și cum nimeni n-ar filma ca să se amuze, astfel că la vizionare nu se aude nici un rîset și nu se întrezărește nici un zîmbet... În schimb, la dramele coproductive, care se petrec în preeriile extreme de sălbatiche, cu enorm de multă vreme înaintea tuturor erorilor noastre și ale altora, totul e de un haz nebun, morții sînt adunați cu lopata, familiile dănuiesc năuce pe morminte și în aer răsună suave coruri de hipopotami cățărați pe crăci de lepidodendron.

În sfîrșit, la antiprezentarea filmului pe patru benzi, se fac numai antiobservații de tipul:

— E prea scurt, putea fi dublu ca metraj.

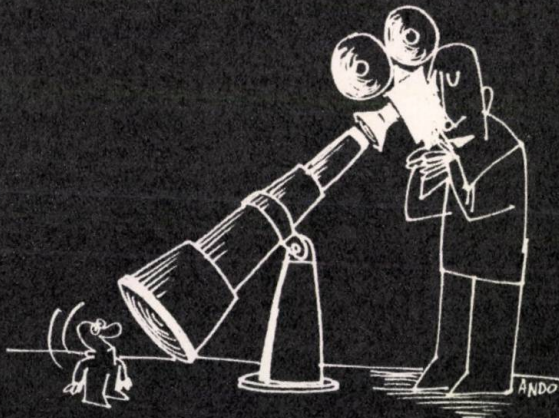
— N-are nici un cusur tematic sau artistic.

— Nu e nevoie de nici un fel de adăugire, prescurtare, refilmare, comentariu auxiliar, explicație prealabilă, epilog verbal cu personajul principal proiectat pe un cer cu nori albi, pufoși.

La antipremieră, spectatorii se urcă pe scenă, în corpore, strigînd: «Nu-i nevoie de prezentare, cunoaștem, lăsați!». În timp ce armata de lucrători din centrală, direcție, oficiu, întreprindere, casă de filme consumă chiftele cu citronadă, la bufet, în contul economiilor la deviz, iar actorii se bat cu piasatoarele pentru buchetele de garoafe legate în țîpă.

Anticinematografia e, deocamdată, o ipoteză. Dar cum unele aspecte au fost demonstrate experimental, e cit se poate de probabil ca ea să fie descoperită într-o bună zi, integral și sub o formă plener palpabilă.

Valentin SILVESTRU



aventura scenariului

Alți invadatori

— Farfuriile sînt supersonice.
— Orișicît!

Cinema

— Cinematografia noastră stă prost cu filmele științifico-fantastice. Ar trebui să ieșim din anonimat.

— Înțeleg că aveți o propunere în acest sens.

— Exact. În câteva cuvinte, filmul ar fi următorul: pe o planetă, căreia nu vreau să-i dau numele, din spirit de precauție...

— De ce?

— S-ar putea afla. Iar filmul dezvăluie și unele aspecte negative. Pe planeta respectivă, deci, aflată în altă galaxie, la o distanță de câteva milioane de ani-lumină, trăiesc niște ființe extraterestre...

— Normal...

— Ba nu-i normal deloc! Nu pe toate planetele trăiesc ființe extraterestre. Pe unele nici nu există viață. Ființele respective nici nu sînt oameni, ci păianjeni, ca și cei de pe Pămînt, doar că sînt dotați cu o inteligență superioară și cu o tehnologie superdezvoltată. Ei hotărîsc să invadeze planeta noastră.

— De ce?

— Ce altceva pot face niște extraterestri decît o invazie? Se imbarcă deci pe niște farfurii zburătoare și ajung pe Pămînt.

— În cît timp?

— Repede.

— Parcă spuneți că sînt la o distanță de câteva milioane de ani-lumină.

— Farfuriile sînt supersonice.

— Orișicît. Dacă lumina ajunge în câteva milioane de ani, farfuriilor supersonice le trebuie câteva miliarde de ani.

— Dumneavoastră vreți să faceți filme sau calcule? Ajunși pe Pămînt, Păianjenii intră în contact cu oamenii.

— Nostim.

— Nu-i așa? Pătrund în orașe, în casele oamenilor, pentru a găsi modalitatea de a-i distruge. Deodată oamenii își dau seama că păianjenii ăștia nu sînt păianjeni obișnuiți, ci păianjeni extraterestri.

— Cum își dau seama?

— Un păianjen se îndrăgostește de o pămînteancă și îi dezvăluie scopul prezenței lor pe Pămînt. Femeia pe care o iubește extraterestru este cercetătoare la un institut de biologie și se ocupă acolo chiar de acest domeniu.

— De extraterestri?

— De păianjeni.

— N-ar fi mai normal ca păianjenul dumneavoastră să se îndrăgostească de o păienjenită terestră?

— Ce să discute el cu o păienjenită, cînd el este o ființă superioară, iar ea o biată insectă primitivă? El nu poate comunica decît cu o ființă rațională.

— E o dragoste rațională, deci.

— Firește. Și platonică. Femeia însă nu-l iubește pe păianjen.

— Se mai întîmplă.

— Ea iubește, de fapt, pe altcineva.

— Tot extraterestru?

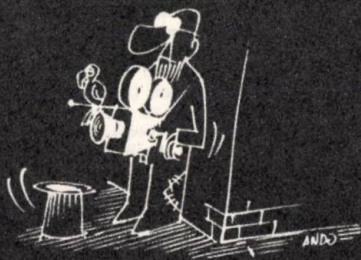
— Nu. Pe un coleg al ei de institut, căruia îi mărturisește ceea ce a aflat de la păianjen...

— Nu-i prea elegant, dar...

— Începe o luptă pe viață și pe moarte între pămînteni și invadatori. La această luptă, participă și păianjenii de pe Pămînt, firește de partea oamenilor, iar, în cele din urmă... Dar ce faceți? Nu mă urmăriți?

— Vă cer iertare, dar am strivit un păianjen. Poți să știi de partea cui era?

Dumitru SOLOMON



travelling... înapoi

Și cronicarii se împușcă, nu-i așa?

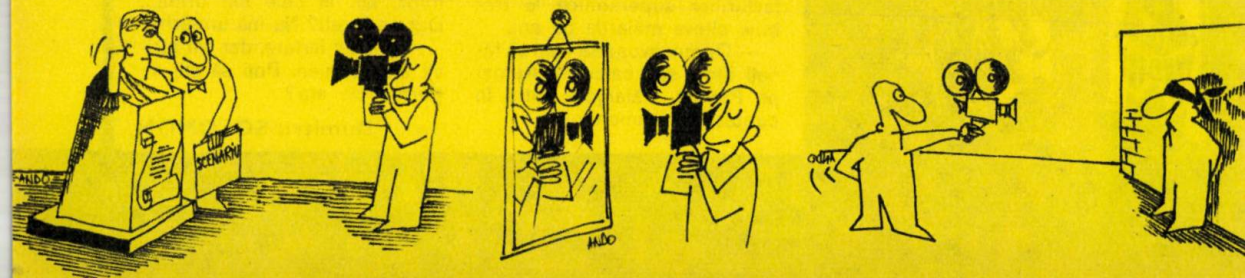
**O poveste cronicărească
cu «va urma».
Dar nu se știe
ce «va urma»...**



Nu-ți place nimic, cronicarule. Nici un film. Nici un subiect. Nici un regizor. Nici un metru de peliculă. Vrei să fi original? Nu, nu vreau. Nu-mi place. Ai văzut până acum nu știu câte filme românești. De ce ești atât de aspru față de ele? De peste două decenii, noi — cronicarii, voi — cronicarii ați laudat toate filmele fără excepție. Tu vrei să fii o excepție? Nu, nu vreau să fiu o excepție. Crezi că ești mai frumos dacă nu-ți place nimic? Nu, nu cred. Atunci de ce vrei să nu fi ca ceilalți? Nici asta nu vreau. A, ești curajos! Nu, nici asta. Nu mi-au plăcut filmele, respective, atât. Cum, atât? Ai dreptate. Nu atât. Nu mi-au plăcut, n-am crezut că așa se face un film. În unele cazuri, au fost câteva idei bune, altele scenariștii au avut realmente ceva de spus. Și publicul are nevoie de filme. Dar de filme bune. N-am dreptul să spun că filmele astea n-au fost bune? Ba da, cronicarule, ai dreptul, dacă ai și dreptate. Eu cred că am. Nu, n-ai. Cronicarul n-are dreptate decât atunci când laudă, măcar o secvență, măcar un plan. Cu o floare nu se face primăvară. Cu câteva fotograme nu se face un film. Vrei să-mi închizi gura. Uite, a trecut un an de când scrii. Nu ți-a plăcut nimic? Greșești. Cât timp semnalezi, cinstiți, de ce un film nu e bun, înseamnă că-mi place filmul care va fi făcut în viitor. Și la care regizorul va ține seama de greșelile lui vechi. Și de

ale altora. A, ești și încrezut. De ce? După părerea ta, e suficient ca un regizor să țină seama de părerile cronicarului ca să poată face un film bun. Doamne ferește, departe de mine gândul ăsta. Regizorul în primul rând trebuie să aibă vocație. A, vocație, zici? Atunci, de ce nu scrii chestia asta? Uite, a mai trecut un an, au mai trecut niște filme care nu ți-au plăcut, dar de vocație nu te-am auzit încă vorbind. Poate mă auzi mâine, sau poate peste încă un an... Dar ce aștepti? Filmul bun. Prefer să vorbesc despre vocație cu ocazia premierei unui film foarte bun. A, vezi că nu ești curajos? De ce nu scrii despre vocație cu ocazia unui film prost? Deci, recunoști că avem și filme proaste! Eu nu, tu zici. Eu zic, dar alții le fac. Vrei să spui că tu le-ai face mai bine? N-am voie să spun asta, nu-mi dai voie. Dacă nu-mi dai voie, pot s-o gîndesc. N-am voie să gîndesc? O, ba da, tocmai că ești obligat să gîndești. De pildă, gîndește-te la premiera de mâine. Să văd ce vei scrie. De ce ești curios? Am văzut filmul, știu că e prost. Și crezi că dacă e prost, eu voi scrie altceva? De data asta vei scrie. Știi al cui e scenariul? Nu mă interesează. Ba trebuie să te intereseze. Al dracului trebuie. Să vezi că vei lauda filmul. Nu poți să-l critici pe X. Dar tu nu înțelegi că eu nu l-am criticat niciodată, nici pe X, nici pe Y? Eu spun că un film e bun. Sau prost. Și încerc să arăt de ce. Da, dar X se va supăra. Nu se poate, chiar dacă filmul e prost,

X nu se va supăra, e un om inteligent. Dar fiecare are orgoliul lui. Mă rog, doar nu facem filme, exclusiv ca să ne gîdilăm cu ele la orgoliul propriu. Filmele le facem pentru milioane de spectatori care vor să se laude cu succesele noastre și în cinematografie. De ce nu scrii asta? Ba asta o scriu, cînd spun că un film e prost. De fapt, ce ai tu cu X? E un băiat bun, fără îndoială. Foarte bun. Dar a făcut pînă acum zece filme, toate proaste. Dacă le-ar face cu banii lui, îl privește. Dar le face din banii mei. Cum așa? Așa, din banii mei, ai tăi... Asta e demagogie. Nu mă așteptam din partea ta. Dacă ți-aș spune că mă doare inima, că sînt suferind de cord, ai mai zice că e demagogie? Sigur că nu. Atunci, află că mă doare. Poate ai și tu o boală... N-am, sînt sănătos. Am văzut, ți permiți chiar și un coniac mare, din cînd în cînd. Îmi permit, mai multe și mai des. Pe banii regizorilor? M-ai văzut vreodată la vreo masă plătită de regizor după premieră? E drept, nu te-am văzut. Beat m-ai văzut vreodată? Nu, nici asta. Regizori care și-au depășit măsura ai văzut? Din păcate, da. Ce vrei să spui cu asta? Că din cauza alcoolului ei fac filme proaste? Nu vreau să spun așa ceva, nu-i treaba mea. Îți repet, treaba mea e să spun dacă un film e bun sau prost. Alcoolul regizorului, sau barba, sau pletele lui, nu mă interesează decât ca elemente ale unui peisaj. Sînt alții care trebuie să se ocupe de urbanizarea peisajului. Sigur, asta nu e treaba ta. Dar uite, a mai trecut un an, au mai trecut 16, 17, 18 filme și iar nu ți-a plăcut nimic. N-ai priceput ce ți-am spus pînă acum și nu vrei să pricepi ce scriu de atîția ani! Vreau să mă mîndresc cu filmul românesc așa cum mă mîndresc, cum ne mîndrim noi toți cu pictura lui Grigorescu, a lui Luchian, cu sculptura lui Brîncuși, cu muzica lui Enescu. Da, dar în artele astea avem tradiție. Cinematografia e prea tînră. Și industria noastră care fabrică instalații de foraj e tînră. Și sîntem pe locul doi în lume. A, dacă mă iei așa... Dar cum să te iau? Filmul nu e o industrie? Atunci de ce fabricăm biciclete Pegas, nu biciclete cu o roată mică și una uriașă? Mă rog, ți antrenezi și exersezi argumentele pe pielea mea. Dar tu ai ce ai cu regizorii. Crezi că lumea n-a observat că lauzi mereu



actorii și operatorii numai ca să-i pui în lumină proastă pe regizori? Dar tu crezi că mi-ar fi greu să-l laud și pe regizor, dacă ar merita? Sigur că nu ți-ar fi greu, dar nu vrei. Uite, a mai trecut un an și iar nu ți-a plăcut nici un film. Ai scris până acum despre vreo 70 de filme românești și pe toate le-ai criticat. Tie, care din ele ți-a plăcut? Mie, niciunul. Dar eu nu sînt cronicar. Tocmai de asta, eu trebuie să vorbesc în numele tău. Asta mi-ar mai lipsi, să vorbești și în numele meu. Să-ți spun drept, eu nici nu mă duc la cele mai multe din filmele noastre. Și crezi că, neducîndu-te la cinema tu, nici eu n-am dreptul, ba chiar obligația, să-mi spun părerea? Stai, te-am prins. Te-ai dat pe brazdă. Ai lăudat ultimele filme. Ai lăudat «Zidul», ai lăudat «Filip cel bun», ce mai încolo și-ncoace, te-ai dat pe brazdă. Cum adică m-am dat pe brazdă? Doar nu vrei să spui că ți-au plăcut într-adevăr? Ba da, exact asta am și spus: unul mi-a plăcut pentru un lucru, altul pentru altceva, dar cele pe care le-am lăudat mi-au plăcut. Ca să bați zizanie între regizori, știu eu. Dacă tu, vrînd să umbli încălțat, cauți pantofi neapărat Clujana, și nu Dimbovița, asta înseamnă că vrei să bați zizanie între directorii fabricilor de încălțăminte? A, iar mă lei cu industrial! Da' degeaba, să știi că ești suspect. Pentru ce? Pentru că nu mi-au plăcut nu știu cîte filme pînă acum? Și pentru asta. Și pentru că acum ți-au plăcut cîteva la rînd. Dragul meu, ce-ar trebui să fac ca să-ți fiu pe plac? Nici nu mai critica, nici nu mai lăuda. Revizuieste-ți poziția. În regulă, cum? Scrie și tu în așa fel încît să nu mai superi pe nimeni. Dar cînd laud un film pe cine supăr? Pe regizorul viitoarei premiere. Pe el cu ce cuvinte îl vei mai lăuda? La asta nu m-am gîndit. Vezi? Nu ți-am spus eu că vrei să fii un original? Sau vrei să faci pe curajosul? Cum, pe curajosul, cînd laud un film? Sigur, să nu-mi spui mie că nu-ți trebuie curaj ca să lauzi un film: vrei probabil să bați zizanie între directorii caselor de filme... Te-am luat și eu cu industria. Văd. Și cred că nu-mi mai rămîne decît un singur lucru de făcut. Care? Nu fi curios. Așteaptă viitoarea premieră.

(Fine del primo tempo)

Radu GEORGESCU

filmele poetului

Tinerii și lumea lor miraculoasă

De ce lipsesc tinerii din filmele noastre, chiar cînd e vorba de o poveste de dragoste?

O tînră femeie adusesese într-o discuție, altfel șagălnică, o îndreptățită obiecție atît literaturii cît și cinematografului. Obiecția ei era în esență următoarea: de ce sînt așa puține povești de dragoste în care protagoniștii să fie oameni tineri? Dacă ne-am lua după ce citim sau vedem la cinema, am ajunge la concluzia că primii fiori ai iubirii mijesc timid în jur de 40 de ani la bărbați și minimum 30 de ani la femei. Noroc că Shakespeare a avut grijă de noi și ne mai încălzim și acum sufletul cu Romeo și Julieta. Și ce filme grozave s-au făcut după această minunată iubire cu doi oameni foarte tineri! Avea dreptate. Dacă nu mă înșel Romeo dacă avea vreo 17 ani iar Julieta nici atît, abia trecuse — după mărturisirile doicii slobode de gură — pragul pubertății.

E o mirare pe care o trăiesc și eu, însă înțeleg de unde vine greutatea artistului. De obicei iubirile tîrzii sînt însoțite de tot felul de mizerii, el e înșurat, are copii, ea e măritată, nu-și iubește soțul, dar îl apreciază contribuția pe care o aduce la dezvoltarea științei. O iubire măcinată de contradicții, împăcări, mizerii e mult mai ușor de redat decît o iubire care-și trăiește glorioasă și solară destinul.

Aceste greutăți nu explică însă lipsa de interes în a dezbate și lumea celor tineri, vastul imperiu al candorii și al iubirii.

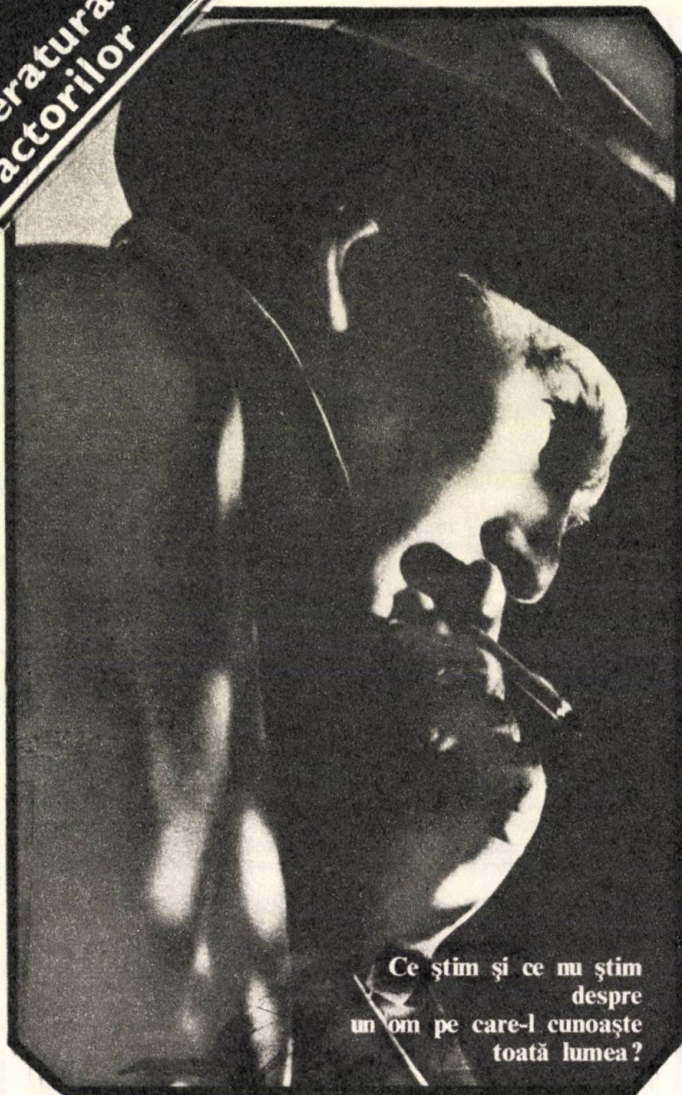
Iubirea nu e singura obsesie a tineretii. Omul tînr, aflat în pragul maturității, e supus unor grele încercări și presiuni. Viața unui tînr inteligent e, în sensul cel mai bun, dramatică, intensă. În fond e perioada cea mai dificilă a existenței, cînd tînrul, ieșind de sub aripa familiei, pornește în lumea largă, începe să-și asume răspunderi dintre cele mai mari.

Am stat de vorbă cu un tînr muncitor de la «Electronica» și m-a impresionat nu numai înțelepciunea și seriozitatea lui în cele profesionale ci și, îndrăznesc să spun, un anume rafinament în felul în care își organizează existența. Imaginea tînrului capabil de boroaboate sau de profanarea limbajului, chiar dacă are un dram de adevăr, nu mi se pare semnificativă. Lumea mediocră a tinerilor care se hrănesc din banii de buzunar ai familiei sau moție cu fanatism în braserii, îi era cu desăvîrșire străină. Trebuie, cred eu, ca filmele noastre să arate nu numai păcătoși simpatici care se întorc la intenții mai bune ci, în primul rînd, pe acei tineri echilibrați, generoși, inteligenți, care și-au găsit de la început drumul. Și atunci mulți vor înțelege că e mai eroic să ajungi de la început felul decît să rătăcești.

Teodor MAZILU

Desene de Ando





Ce știm și ce nu știm
despre
un om pe care-l cunoaște
toată lumea?

Ilarion Ciobanu



Iată un om care n-ar mai avea nevoie de recomandare: **Ilarion Ciobanu**. Îl iubește publicul, îl iubesc colegii, prietenii și chiar dușmanii (pentru că îi are și el, ca tot omul, din cauza gurii lui rele); îl iubesc și criticii, iar prin asta se fac vinovați de părăsirea obiectivității profesionale, dar îl iubesc pentru felul sincer, dezarmant de sincer, de prompt și de fără morgă cu care judecă el filmele (mai ales pe cele în care joacă el, dar și pe ale altora), piesele de teatru, cărțile, publicistica unora cu nume și a altora fără nume. Îl iubesc toți pe Clarisse — așa-i spun amicii, dar Dumnezeu știe de unde i se trage porecla asta — îl iubesc pentru că e o figură. Cu înfățișarea lui de dur, implacabil și incorijibil, el ascunde, cu o pudoare nebanuită, un tandru, un generos, un băiat bun. Asta o știe azi toată lumea. Nu chiar toată lumea știe însă că Ilarion Ciobanu — actorul, implacabilul, inimitabilul și imponderabilul, este și un «condei».

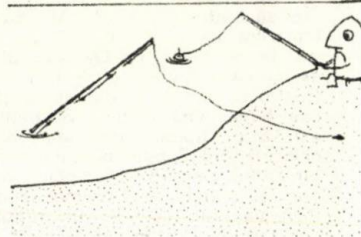
Două schițe — «Pensionarul» și «Ghindea Vasile» vă pot da o idee.
M. AI.



E o noapte joasă, învolburată cu ploaie și vânt, iar marea-i dezlănțuită ca o hurie. Stau cu mâinile în buzunarele pardesiului și privesc vraja de smoală a iargului. De acolo, din adâncul îndepărtat, vântul aduce întinericul și mirosul mării. Sub mine, digul tremură ca o buză de vulcan. Mă simt un pelerin rătăcit la hotarul a două lumi. Pe de o parte se întinde portul tipind de lumini și scrișnind în muncă, iar dincoace, de la poalele digului, începe furtuna amestecată cu noapte și spumă.

Pornesc către capătul digului, către acolo unde știu că se află bătrînul și neadormitul far, dascăl și prieten din copilărie.

Licărul lui în noapte m-a învățat să număr, iar la umbra-i am găsit răcoare în zilele cînd și apa mării era ca un ceai. Tot acolo am auzit pentru prima oară, de la moș Vlase,



Desene de MARIUSZ HERMANOWICZ



Își pregătea ceaful la aragazul vechi și murdar. De atîtea ori își propusese să-l curețe, dar uita, uita mereu, iar cînd își aducea aminte amîna pentru: «miine precis». Apa din ibric căpătă culoarea coniacului; aruncă o privire spre sticla cu trei stele, era goală: «Aș putea să cobor și să-mi cumpăr, dar mai bine fără... pe dracu' mai bine, mi-e lene...» Două felii de piine cu brînză îl așteptau alături. Turnă apa fierbinte și colorată peste cele patru bucățele de zahăr din cana ornată cu păsări. În seara asta hotărîse să facă risipă, pusese în cană patru, în loc de trei cuburi de zahăr: «la urma urmei, cine-mi tine contu', nu-s eu stăpînul meu?»

Pensionarul

paznicul, despre Oran, Casablanca, Marsilia și despre alte multe minuni ale lumii de dincolo de mare. Prin preajma lui am pescuit guvizii cu care mi-am hrănit lenea, visarea și chiulul de la școală. Pășesc încovoiat sub vînt și-s mirat că nu-i deslușesc încă silueta dungată-n alb și negru care aruncă lumină pînă dincolo de zare. Încep să fiu neli-niștit și grăbesc pasul. O ploaie mărunță s-a amestecat în hora furtunii și udă totul. Cînd ajung la capătul digului, rămîn mut de uimire, de tristețe. Privind de sus peste toate, într-o secundă am înțeles totul. De aici, de la capătul digului vechi, se întinde către larg un altul, din piatră tînără, albă. Iar acolo de-

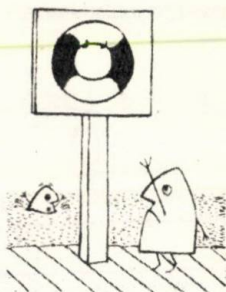
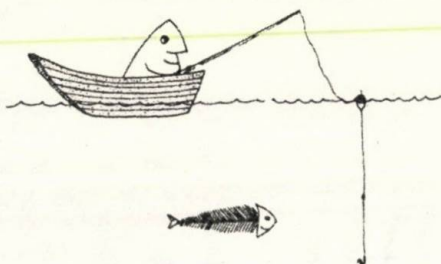
parte, unde noul dragon se curmă, clipește în catranul nopții un alt far. Cel din fața mea, bătrînul, a murit sau a ieșit la pensie. Tot una e. Ceva se-ncovoale în mine, aproape se frînge, văzîndu-l cum stă trist, inutil, arzînd în locul luminii vii, puternice, un bec palid, ca pe-o luminare de recviem. Străjerul, eroul atîtor decenii de furtuni, pare acum un obelisc oarecare, vopsit în alb și negru de un nebun. Nu mai rezist, mă-ntorc și pornesc grăbit către mal. Realizez din nou că-i noapte, că-i ploaie și vînt și că marea-i în furtună. Dar acum, acest spectacol, care totdeauna m-a fascinat, mă lasă străin. Văd luminile cazinoului și știu că mă voi cufunda în crișma

aia, petrecînd o noapte de fum, în zgomot de muzică absurdă și vorbind cu mine și c-o sticlă cu vin.

Pășesc repede și-mi dau seama că gînduri aiurea îmi dau tîrcoale. Dar nu-mi mai pasă de nimic, las gîndurile să macine. Astfel încerc să aflu în cît timp aș putea strînge niște bani ca să-mi răsculpăr prietenul trist și bătrîn. Nu vreau să-l las să moară acolo, sufocat și batjocorit de-o milă respectuoasă. L-aș desface încet, cu grijă, l-aș căra bucată cu bucată și i-aș înălța din nou ființa, undeva, pe un promotoriu pustiu. Din nou ar avea în față doar marea, vîntul și furtunile. Iar în vreme de răgaz, m-aș duce și eu acolo și am sta împreună.

Chiar, cît mi se poate cere pentru un far ieșit la pensie?

Ilarion CIOBANU



Ghindea Vasile

Începu să mestece rar, pe gînduri, sorbind lung și zgomotos din ceaiul fierbinte. Tic-tac-ul bătrînului ceas C.F.R. umplea mica cămară-bucătărie. Dincolo de fereastră, își făcea de cap un vînt amestecat cu noapte: «mîine va trebui să-mi scot paltonul de la curățat... da, ar trebui... și de ce să-l scot mîine?... îl scot poimîine, sau cînd oi avea chlef... ei drăcia dracului!» Se privi în oglinda atîrnată deasupra chiuvetei, robindu-și picura rar, enervant, chinezește:

«asta-i, îl scot cînd vreau». Stîmse becul palid și trecu prin micul culoar către camera de culcare. Cu un gest cunoscut de ani și ani, aprinse veioza-luminare care strălucia capul patului. Se așeză și începu să se descalte. Deodată se opri: «am uitat să mă spăl pe dinți». Încălță din nou pantoful, dar un alt gînd dădu năvală: «adică cum, sînt obligat să mă spăl pe dinți?... și dacă n-am chef, dacă astă seară nu suport gustul pastei... uite-așa, nu-l

suport». Bărbătește se dezbracă și se aruncă în patul rece, care-l paraliză pentru o secundă, de parcă s-ar fi azvirlit într-o mare înghețată. Apoi, după un timp, totul intra în normal. Sub plapuma veche dar călduroasă, Vasile Ghindea începu să se destindă. Acum privea tavanul înalt, se simtea bine, puternic, îl mîngiau gînduri calde: «da, dom'le — căscă prelung cu plăcere — sînt și rămîn stăpînul meu». Cu un gest moale, făcu becul-luminare să moară.

Nu trecu mult timp și în odaia care fusese albă odată, începu să plutească un sforăit. Vasile Ghindea mușca din meritata odihnă. Avusese o zi grea la întreprinderea unde-și făcea slujba de curier.

Ilarion CIOBANU

filmul
la 80 de ani

Contemporan cu filmul



Dublă aniversare. Artă a șaptea și cu mine ne-am născut în același sfârșit de veac, în același sfârșit de an: 1895. Sinteza de-un leat. Împlinim amândoi optzeci de ani. Cu acest prilej, simt dorința să scriu aici, în puține cuvinte, dramatica agitată poveste a artei filmului. Asta mai cu seamă pentru că, până azi, nimănui nu i-a venit ideea să facă asta. Desigur, există multe cărți care poartă pom-

posul titlu de «Istorie a Cinematografului Mondial» (formula aparține defunctului Georges Sadoul). Dar ele nu-s cărți de istorie, ci repertorii de genul anuarelor de abonați la telefoane. Găsim acolo nume, prenume, adrese, îndeletnicirea respectivului, și cam atât. Găsim ce-i drept, oarecari titluri de filme, genul cărui aparțin, poate și cite un adjectiv, două, despre valoarea lor. Dar asemenea verdicte nemotivate nu se pot numi judecăți de istorie.

Desigur, o istorie e o desfășurare în timp. Dar nu o simplă înșirare calendaristică. Artele își au calendarul lor special. În artă, istoria înseamnă **evoluție, progres**. Istoria unei arte se face pe **opere** care, cu **mult sau puțin**, au făcut un **pas înainte**, în cadrul legilor de estetică proprii acelei arte. Am zis «cu mult sau puțin». Într-adevăr, există opere foarte imperfecte care, la un moment dat, fac un asemenea «pas înainte». Ele au deci dreptul să fie menționate în istorie.



Calul troian
al cinematografului:
superspectacolul
(«Cleopatra»)

În schimb alte opere, poate perfecte, dar care nu conțin, mic sau mare, un asemenea progres, nu vor figura în «Istorie».

Dar înainte de a intra în miezul chestiunii — o mică paranteză. Previn că voi întrebuința toată viața, fără jenă, imbecila formulă: «arta a șaptea». Ea a fost inventată de un italo-francez, Canudo, semidocult beat de poftă de a părea cult, care auzise de formula medievală: «cele șapte arte». Bineînțeles, nu s-a gândit că în acest caz filmul ar fi a opta! Și nici măcar nu a avut curiozitatea să vadă care erau cele șapte. Ar fi aflat că din șapte, patru nici nu erau arte! Lată-le, înșirate într-un hexametru latin bine cunoscut: **Lingua, tropus, ratio, numerus, tonus, angulus, astra**. Adică: gramatica, poezia, filozofia, aritmetica, muzica, geometria, astronomia. Aflăm de asemenea că printre acele «șapte arte» nu figura: pictura, sculptura, epopeea, snoava, legenda, comedia, basmul, tragedia, gravura, tapiseria, oratoria... Totuși voi folosi toată viața cretina formulă. În materie de limbă, uzul e rege.

Prima criză

Istoria filmului începe, cum se știe, în 1895. Dar **arta** filmului începe mult mai târziu. Cam după vreo douăzeci de ani. Până atunci, în ciuda eforturilor de «film d'art», cinematograful continuă să fie distracție de panoramă. La asta ajutase și tehnica lui imperfectă, imaginea care tremura, gesturile sacadate, trucajele vrăjitoarești, scamele meliensiene fiind privite ca niște ieftine hokus-pokus de iarmaroc. Dar lată că, între timp, cîțiva mari artiști (în cap cu Griffith) descoperă travellingul, panoramicul, groplanul, alternanța cîmp-contracîmp, ritmul de 24 imagini pe secundă. Pe la mijlocul deceniului '20, proiecția atinge o perfecțiune aproape egală cu cea de astăzi. Dar, vai, acest punct de culme coincide cu un moment de criză. **Arta** filmului, capabilă acum să se nască, cunoaște o primejdie de moarte. Într-adevăr, figurile de pe pînză erau de un realism, de un relief, de o căldură și întimitate, de o autenticitate așa de elocventă, încît dădeau spectatorului impresia că asistă la ceva («într-adevăr adevărat»). De aici tendința de a se transpune în pielea personajului, de a vedea în faptele eroilor asemănări și chiar aluzii la lucruri întimplite unor cunoscuți, ba chiar trăite de el însuși, spectatorul.

Acest fenomen estetic de Ein-

fühlung, de trăire totală a vieții altuia, devine, pe de altă parte, sursă de nesfîrșite buclucuri: proteste, procese, daune încep să curgă din toate părțile. Dacă eroul negativ era englez, se indigna guvernul majestății sale britanice. Dacă era argentinian, această țară amenința că va opri importul de filme din țara producătoare. Daunele, uneori, erau masive. De pildă, filmul lui Stroheim, **Văduva veselă**, a fost atacat prin tribunal de moștenitorul tronului montenegrin care se simțea vizat în rolul unui personaj stupid și ridicol. Tribunalul a avut înțelepciunea de a aprecia sinceritatea care în folclor se numește «prostul din baie» și i-a acordat o importantă sumă drept despăgubiri. În fața acestor supărări politico-financiare, casele americane (care pe vremea aceea dețineau un cvasimonopol mondial) s-au speriat și au aplicat un prim remediu. Scenariile aveau să fie fabricate de scenariști ficși, condeieri cu schimbul, iar regizorul trebuia să respecte întocmai scenariul patronal în care,

numere de varieteu (lyrics) etc. E absurd deci (ziceau șefii) să ne supărăm pe subiect, care e pur fictiv, compus din lucruri care nu se întîmplă nimănui, nicăieri, niciodată.

În asemenea condiții, arta a șaptea era amenințată să moară, adică să devină din nou o simplă distracție de iarmaroc.

Miraculoasa soluție

Din fericire, arta filmului a reușit să învingă și această a doua criză. Salvatorii erau cei peste o sută de buni regizori americani și europeni. Iată miraculoasa lor soluție. Desigur, vor respecta scenariul patronal, oricît de inept ar fi. Dar asemenea calului troian introdus în cetate, vor ascunde, îndărătul scenariului comercial, un scenariu propriu, compus numai din detalii artistice, cît de multe, atît de multe, încît vor îneca stupiditatea subiectului. Fascinat de frumusețea acestor momente de artă, spectatorul va uita, nu va mai băga de

M-am născut o dată cu cinematograful. Sîntem de-un leat

obligatoriu, eventualele personaje negative, toți ticăloșii, paricizii, hoții, ucigașii, incestuoșii, trădătorii aveau, de acolo înainte, să fie get-beget americani (sau măcar negri).

Dar nici asta nu era de ajuns. Dacă mizerabilul era, de pildă, avocat, protesta liga juriștilor; dacă era popă, se supărau toate sutele de confesiuni mai mult sau mai puțin creștine din cuprinsul republicii S.U.A. Atunci boss-ul va recurge la o măsură radicală. Ne aducem cu toții aminte de celebra formulă înscrisă pe genericul filmelor: «Faptele din acest film sînt pur imaginare; orice asemănare cu vreo acțiune sau persoană reală este o simplă coincidență». Iar pentru ca declarația să nu poată fi dezmințită, adică povestea să pară **realmente ireală**, subiectele erau intenționat inepte. Patronii voiau să convingă pe spectatori că povestea e un simplu pretext formal pentru lucruri cu adevărat serioase: bătaii monstruoase, săruturi de lung metraj, cataclisme, femei provocatoare, impușcături, exhibiții spor-

seamă anecdota și infantila ei imbecilitate. Salvatorii aveau norocul de a trăi într-o epocă în care fondatorii artei a șaptea: Griffith (american), Stroheim (austriac), Chaplin (englez), Eisenstein (rus), Stiller (suedez), René Clair (francez), Fritz Lang (german), descoperiseră (și demonstraseră altora) că valoarea unui film stă în calitatea și cantitatea detaliilor de artă, a unor scurte scene-cheie, momente fulger, care în mai puțin de un minut evocă o anumită temă interesantă. Clike patetice, care ne vor impresiona pentru restul vieții. Acel cititor al artei a șaptea au descoperit, au simțit instinctiv că există **scene-de-temă**, legate, dar deosebite de **scenele de subiect**. Grație celor dintii, spectatorul va uita de eventuala ineptie a celorlalte. De altfel salvatorii aveau un model glorios: teatrul lui Shakespeare, unde de-a lungul unei povești adesea puerile, neverosimile, apocrife, pline de anacro-

filmul
la 80 de ani



...așa se nasc
miturile
(Brigitte Bardot)